JULES BRETON

LA PEINTURE

LES LOIS ESSENTIELLES — LES MOYENS ET LE BUT

PARIS
LIBRAIRIE GEORGES BARANGER
5, Rue des Saints-Pères, 5

LA PEINTURE

DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

ŒUVRES POÉTIQUES : *Les champs et la mer. — Jeanne.* 1 vol. in-16 avec portrait gravé à l'eau-forte (Petite bibliothèque littéraire, A. Lemerre, éditeur). . . . . 6 fr. »

LES CHAMPS ET LA MER, poésies. 1 vol. in-18 jésus (A. Lemerre, éditeur). . . . . 3 fr. »

JEANNE, poème. 1 vol. in-18 (Charpentier, éditeur) . 3 fr. 50

PROSE

LA VIE D'UN ARTISTE. 1 vol. in-18 jésus (A. Lemerre, éditeur). . . . . 3 fr. 50

UN PEINTRE PAYSAN, souvenirs et impressions. 1 vol. in-18 jésus (A. Lemerre, éditeur). . . . . 3 fr. 50

SAVARETTE, roman. 1 vol. in-18 jésus (A. Lemerre, éditeur). . . . . 3 fr. 50

LES PEINTRES DU SIÈCLE. 1 vol. in-18 jésus (Société d'éditions artistiques). . . . . 3 fr. 50

DELPHINE BERNARD. 1 vol. in-18 jésus (A. Lemerre, éditeur). . . . . 3 fr. 50

JULES BRETON
De l'Institut.

LA PEINTURE

Les Lois essentielles. — Les Moyens et le But.
Le Beau et la divine Comédie des Arts entre eux.

L'Odyssée de la Muse

Conte historique.

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE GEORGES BARANGER
5, Rue des Saints-Pères, 5

—

1904

A LA MÉMOIRE

DU PEINTRE

ÉMILE BRETON

CE LIVRE EST DÉDIÉ

PREMIÈRE PARTIE

LES LOIS ESSENTIELLES

PRÉLUDE

—

L'étude que nous donnons ici a été commencée il y a près d'un demi-siècle. Elle eu le temps de se modifier sans pourtant changer au fond comme tendance générale.

Lorsqu'à diverses époques nous avons voulu la reprendre, il en est sorti un ouvrage distinct qui l'a devancée, plus prompt à revêtir sa forme définitive. Chacun de nos livres est comme une branche sortie de la même souche. Ils se suivent, divers dans leur unité. Ils se sont alimentés à la nature inépuisable. Mais si la nature divine est illimitée, celle de l'homme est bornée et fragile.

Personne n'a été, moins que nous, maître de ses résolutions. Un instinct nous pousse et nous domine. Nous ne pouvons écrire que ce qui nous vient de soi-même, et nous ne pouvons ne pas

l'écrire. Nous ne sommes libre ni de la matière, ni de l'heure.

Et voici qu'après sept ou huit appels, c'est la première branche de la souche qui s'est développée la dernière. C'est dans l'isolement et loin des traités d'esthétique, que nous avons conçu cette étude.

Nous y groupons les déductions de nos remarques personnelles, après une longue étude de la nature comparée au souvenir des chefs-d'œuvre de l'art.

En livrant au public le résumé de notre expérience bien vieille, nous n'avons d'autre prétention que celle d'une absolue sincérité.

Qui peut prétendre ouvrir de nouveaux horizons sur les éternelles vérités ?

Mais, en les exprimant selon notre sentiment, nous espérons conserver à nos principes un peu de cette clarté entrevue au fond de nos ferventes adorations du grand tout ; et, par là, leur donner plus de vie que n'en ont, en général, les préceptes purement théoriques.

Ajoutons que, nous adressant surtout à des artistes qu'ennuient les froids discours, nous désirerions ne pas dépouiller notre enseignement de la sorte d'atmosphère passionnelle qui a accompagné ne disons pas la découverte de ces vérités,

mais la constatation personnelle de leurs merveilleux effets enveloppant encore nos souvenirs d'un persistant enthousiasme.

Dans *Nos Peintres du siècle*, nous avons cherché à peindre les artistes ; ici nous voudrions peindre leurs principes, les moteurs secrets qui les poussent, les guides qui les dirigent ; car tout peut se peindre ; l'ordre immatériel est visible aux yeux de l'esprit, comme l'ordre matériel est visible aux yeux du corps.

Divers dans leur essence, pareils dans leur marche relative, nous voyons que ces deux mondes obéissent aux mêmes lois, et que la marée des entraînements moraux subit des impulsions et des attractions parallèles à celles qui gouvernent la marée des flots de l'Océan. Ainsi le veut l'infinie Unité répondant à l'infinie Volonté.

Nous voudrions aussi, en indiquant aux peintres les chemins que nous croyons les meilleurs, leur montrer combien ardus ceux où s'engagerait une imprudente témérité ou une modestie timorée.

Nous croyons que le plus utile traité d'esthétique serait celui qui aurait été non seulement pensé, mais en même temps vécu.

Un livre d'art doit être dramatisé comme tout livre d'amour.

La lutte de l'artiste et de la nature est une sorte de drame, qu'on ne l'oublie pas ! Elle est la cause de joies intenses et triomphantes, de mornes et profonds découragements. C'est la passion insatiable avec ses transports éblouis et ses mortels refroidissements. C'est la poursuite de l'idéal sous l'affût palpitant du vautour ; c'est l'énigme du sphinx ; c'est la lutte de Jacob et de l'Ange, l'artiste devant être « fort contre Dieu ! ». C'est Dieu, lui-même, qui lui met au cœur l'insatiable désir et en même temps le téméraire orgueil de parfaire sa création et qui, tout puissant, lui laisse parfois la joie de la victoire, comme ces bons parents qu'on voit jouer au combat avec leurs petits enfants.

Mais le lecteur pourrait m'arrêter ici et me dire que ce drame n'intéresse pas seulement les artistes, que c'est le drame de la vie, chaque carrière ayant son idéal et ses difficultés.

Nous n'avons rien à répondre à cette objection, si ce n'est que, ne nous occcupant ici que de l'art, nous n'avons en vue que ce qui a rapport aux artistes.

C'est à Paris que nous avons cherché à mettre de l'ordre dans des notes prises, à diverses époques, sur le vif de la nature. L'observation discerne dans l'isolement, y cueille des fleurs de

vérité ; à Paris elle les compare, les résume et les met en bouquet.

L'artiste, dans le recueillement du libre soleil, nourrit sa sève natale qui réveille les instincts secrets et sonde les sources profondes. C'est là qu'il se retrouvera enfant aux rappels du contact premier des éléments, au retour de la magie naïve des visions ingénues ; qu'il sentira en lui l'ineffable tressaillement des germes, qu'il écoutera l'éternelle symphonie.

Mais, ce n'est pas tout de concevoir, par éclairs, dans l'extase solitaire, défions-nous de la volupté douce et amollissante du rêve qui jette tant de poésie aux moineaux. Méfions-nous du danger de nous complaire dans une sorte de bien-être pour ainsi dire végétal.

Il est nécessaire que l'artiste vienne se chauffer à la flamme des grands foyers de production humaine, et, à cet autre niveau, se comparer aux autres, faire un retour sur lui-même pour bien mesurer ses forces. Car ce n'est qu'en tirant tout le parti possible de ce qu'il est appelé à donner, qu'il intéressera. Toute vaine tentative, si noblement ambitieuse qu'elle puisse être ne lui sera pas comptée.

Lorsqu'un peintre travaille trop longtemps isolé à la campagne, dans les petites villes, même dans

les plus beaux pays, il s'expose, s'il n'y prend garde, à se laisser absorber par la nature ou par les chimères.

S'il n'évite pas ce double écueil, ou il se contentera du rendu exact poussé jusqu'à la minutie la plus consciencieuse mais la plus insignifiante, jusqu'à l'abandon des droits les plus légitimes de l'âme ; ou bien il se laissera soulever par l'enthousiasme vide d'un idéal irréalisable et perdra pied. Les plus forts n'ont pas toujours évité l'un ou l'autre de ces dangers. C'est que, dans les deux cas, l'artiste, par excès de modestie ou d'orgueil, se méconnaîtra ou méconnaîtra l'art, c'est en méditant et comparant, dans un centre esthétique, ses observations de la nature aux chefs-d'œuvre, qu'il discernera l'idéal où il doit tendre dans la vraie mesure de sa perfection possible. De là une méthode qui lui permettra de tirer parti de ses propres forces et de savoir s'arrêter à temps, science rare qui garantit les beaux projets du triste avortement de l'exécution. Qu'il marche librement de l'avant sous les clartés naturelles, mais qu'il ne méprise pas l'expérience ni les moyens de faciliter un procédé ingrat mais nécessaire, un métier qui, pour l'inexpert, barre le chemin par de malencontreux obstacles, mais qui devient joyeusement docile pour qui sait le dompter.

Nous avons insisté sur les bienfaits de l'isolement et sur ses périls ; nous avons pu les apprécier sur nous-même ; aussi cet ouvrage s'adresse-t-il d'abord à ceux que les recherches individuelles retiennent à l'écart de leurs confrères et ils sont nombreux, car la plupart des artistes modernes sont avant tout jaloux de sauvegarder leur personnalité, ce en quoi je les approuve.

Si primitif que puisse être le lieu qu'ils ont choisi, ils s'y trouveront toujours devant une complication singulière. Qu'ils n'oublient pas que l'unité et la simplicité sont d'incomparables vertus esthétiques. Qu'ils n'oublient pas que si, comme on va le voir, l'imitation n'a pour but que d'exprimer leurs sentiments, elle n'en doit pas être moins sincère, surtout dans la recherche du fond des choses qui constitue la note d'art. Qu'ils n'oublient pas que pour donner la vie expressive à chaque chose particulière, ils doivent étudier cette chose en la regardant toujours dans le rôle nécessaire qui lui est asssigné dans l'immense poème des harmonies. C'est là une loi fondamentale que nous tâcherons d'élucider.

De plus, en se préoccupant toujours des ensembles, qu'ils ne prennent jamais le *non fini* pour *l'infini*. Ce serait confondre la négligence aveugle avec le sacrifice volontaire ou instinctif qui élague

toute inutile complexité. Qu'ils n'oublient pas que l'ordre et le travail doivent ajouter leur lumière à celle de l'inspiration. Plus la clarté est limpide plus elle laisse entrevoir de lointain mystère. Reculer les horizons c'est rapprocher Dieu.

L'ébauche impuissante ou obscure n'est si fort vantée que par la vanité du spectateur qui se donne l'égoïste satisfaction de la finir dans son esprit, et d'en faire le facile chef-d'œuvre de son caprice. Mais que ces artistes songent aussi que rien n'est plus rare que le fini qui éveille l'idée de l'infini. Il faut pour cela qu'ils le poussent en largeur et en profondeur, impitoyables pour les séduisantes gentillesses de surface.

On n'arrive guère à ce résultat sans fatigue ni résistance : car il faut abattre d'heureux hasards d'exécution dont la destruction est l'objet d'amers reproches. Il ne faut pas cependant qu'à la fin il y ait apparence de fatigue. Il faut que le travail final rende, à ce fini, l'air aisé, en assouplissant tout ce qui pourrait en arrêter l'allure, dissimulant les efforts et les insomnies sous l'air triomphant et facile d'une œuvre improvisée.

Mais cela, nous dira-t-on, c'est de la simple virtuosité, presque de la fraude. Nullement ; vous ne faites que ramener par dessus, tout le sentiment que vous avez mis dans le pénible travail du des-

sous où le charme de l'inspiration se trouvait comme enterré. Vous le faites renaître pour ceux qui, ne regardant que la surface, ne le chercheraient pas au fond. Mais, dira-t-on, n'y a-t-il pas un peu de supercherie à faire croire à une facilité que l'on n'a pas eue? — Le public mérite toute votre sincérité et vous la lui donnez, mais il n'a nullement droit à toutes vos confidences.

Plus l'artiste se donne de peine apparente plus il assume de responsabilité. L'homme qui dit toute la vérité s'expose à blesser bien des gens, s'il ne voile pas, sous une sorte de désinvolture, les recherches d'une vertueuse opiniâtreté. Le mieux est donc que votre résultat soit éclatant et comme de premier jet.

Enfin, que celui qui se jette dans les arts ne se fasse pas illusion sur la garantie future qu'un succès, si vif qu'il soit, a l'air de lui assurer. Le succès est tout ce qu'il y a de plus volatil et peut disparaître plus vite que l'envie qu'il a éveillée. La vraie joie de l'art est, pour le peintre, le travail de la création ; qu'il ne cherche pas d'autre récompense ; car c'est une des plus grandes que l'on puisse rêver, lorsqu'elle est accompagnée d'une existence indépendante.

L'artiste qui travaille avec amour dans cette indépendance n'a rien à envier à aucune autre

condition sociale. Qu'il s'en contente donc et qu'il fuie la réclame dont un jour ou l'autre on paie chèrement le pernicieux usage. Le bruit ne signifie rien. Il effarouche la vérité et le bonheur s'en éloigne.

Il n'y a pas jusqu'à la vraie gloire qui ne finisse par être amère au goûter.

J'ai devant les yeux la dernière photographie de Victor Hugo; son regard est bien ce que j'ai vu de plus triste et de plus humainement déçu.

C'est qu'il était monté à ce degré qui permet de mesurer toute la vanité de la gloire la plus retentissante, vis-à-vis du bonheur plus facile dans les régions moyennes où s'abritent les vallées secrètes.

Mais si pour le triomphant Victor Hugo, après de longs combats, si pour des lutteurs comme Michel-Ange, Rembrandt et Beethoven, la fin a été désenchantée, soit par la satiété du succès, soit par le doute amer, qu'importe, puisqu'ils ont contribué au bonheur de l'humanité.

Et puis, qui sait s'ils ont été malheureux? N'ont-ils pas eu la joie suprême de la gestation de leurs chefs-d'œuvre? Qu'on nous cite, dans toute l'histoire, un homme de génie qui ait été heureux dans le sens de l'idée vulgaire que le monde se fait du bonheur?

Le plus maltraité en apparence eût repoussé la joie triviale si facile à la banalité.

L'homme de génie se console de ses déconvenues par un redoublement de travail qui le venge en étendant et en élevant son champ d'inspiration et, lorsque les infirmités l'arrêtent, il comprend dans sa conscience et dans son mépris des vanités, il comprend et il accepte la loi inexorable, qui veut que tout sommet soit glacé. De là la tristesse du regard de ces grands veillards; mais pénétrez-en le fond, vous verrez ce qu'une constante contemplation de l'éternité y laisse de célestes espérances qui dominent toute joie terrestre et ce que vaut la concience d'avoir laissé ici bas une trace durable... Et la tête blanche de Victor Hugo nous apparaît comme un de ces pics aux neiges éternelles, sous le ciel toujours noir parce qu'il n'a plus d'atmosphère terrestre, mais toujours aussi d'autant plus splendidement ment constellé... On sent que toute cette grave tristesse, en face des infinis horizons, n'aurait que faire de se consoler par autre chose que par le merevilleux spectacle des astres promis...

J. B.

I

L'IMPRESSION

L'impression, c'est-à-dire l'émotion, ce choc fécond qui fait vibrer l'âme des artistes au spectacle de la nature, est aussi vieille que le monde. Elle est la qualité essentielle de tous les arts et leur éternel ressort. Toute image de la nature dépourvue d'impression est chose morte ; tandis que la matière la plus inerte, lorsqu'elle la revêt et, par cela même, prend vie esthétique ; car c'est qu'ici, sortie de son rôle uniquement physique, elle a intéressé plus que les yeux et, si elle éveille le cœur de l'artiste, c'est qu'elle lui est apparue, qu'elle a été entrevue non seulement par son côté usuel et abstrait, mais aussi par le caractère, si humble qu'il soit, que lui assigne son rôle dans l'universelle harmonie.

La vision, alors, s'entraîne dans l'infini prolongement du sentiment et de la pensée, dans une sorte de lumière fécondante.

Cette envolée soudaine où s'associent l'âme et la

nature, pouvant, d'un bond, traverser l'univers sans limite, par l'atmosphère splendide de l'imagination, tient au privilège qui, durant toute la vie, réveillera sur son passage, toutes les ardeurs, toutes les fraîcheurs, toutes les douceurs et aussi toutes les douleurs ; à ce privilège de l'impression, don divin qui fait, ici-bas, de l'homme une sorte de génie triomphant et créateur.

C'est pourquoi hors de l'impression, il n'y a en art que stérilité.

II

LA SOURCE DE L'IMPRESSION

Le sens de l'art est inné. Il se reconnaît déjà chez l'enfant qui, par des soubresauts de joie, fête le rayon dont l'éclat soudain illumine son berceau.

Ce petit être lui tend les bras ; il met plus d'ardeur à vouloir saisir cette blanche apparence, que d'avidité à s'emparer des objets de la convoitise gourmande.

Saluer la lumière, n'est-ce pas une sorte d'intuition du beau en un de ses plus précieux éléments ?

Au fond de ce mystérieux empressement qui brille dans des yeux fraîchement éclos, faut-il voir le pressentiment d'émotions supérieures à celles des

appétits physiques ? Peut-être. Tout est secret sous le voile qui embrume ces premiers éveils d'aube, ces lueurs de limbes où tout tremble encore dans une céleste diffusion.

Et rien ne viendra plus tard en éclairer complètement le mystère ; même sous la plus nette acuité du midi de leur âge, les poètes, les artistes les plus inspirés ne restent-ils pas les plus inconscients, ne pouvant mesurer la portée de leurs conceptions spontanées, qu'à la plus ou moins pure ivresse qui les accompagne ; ne sont-ils pas aussi les plus impénétrables aux yeux des autres ?

Mais, si vous consultez leur nourrice, vous verrez que tous, ils ont exprimé d'une façon particulière, dès le berceau, leur admiration instinctive pour ce beau qui va rayonner sur toute leur existence.

Vivantes, au loin, à travers mille souvenirs flottants et à demi effacés, ils retrouveront, plus fraîches, à mesure qu'ils vieilliront, leurs premières sensations de la nature.

Très fugitives, d'abord, dans l'inconsistance du rêve enfantin, elles seront ramenées à l'âge mur et jusqu'à l'extrême vieillesse, comme de petits astres vibrants à travers l'atmosphère émue des brouillards qui vont s'épaissir alentour.

La candide mémoire de ces sensations vierges

acquiert un singulier prestige, lorsque, sortie de l'inconscience originaire, elle se mêle au discernement des pensées formées plus tard et qui en apprécient tout le prix. Après les fougueuses ardeurs de la jeunesse, elle éclaire ces pensées jusque dans leur déclin, les revêtant de teintes exquises.

Tout cerveau privé de ces fécondes réminiscences, peut être celui d'un savant, il ne sera jamais celui d'un artiste ; car elles forment le lien de transition qui le rattache à l'infini.

L'impression, de source divine, est donc le pur don du ciel qui engendre les arts.

III

L'AGE ÉDÉNIEN

L'âme prédestinée au culte du beau a transformé son lieu de naissance en véritable Éden… quelque coin béni, si pauvre qu'il fût… quelque jardin paternel, très humble et plus riche en merveilles que les jardins suspendus de Sémiramis.

Tout en effet est prodigieux, pour qui commence et respire le pressentiment d'une vie éternellement splendide. Alors, chaque bébé bien portant est un roi et un roi immortel. Pour lui tout vibre et chante ;

l'air embaumé, l'arbre mélodieux, la fleur éblouissante, les papillons de feu et ces légères brumes d'or aux mille clartés bourdonnantes ; frêle symphonie des ailes et des rayons, tourbillon d'abeilles, magique murmure du pêcher fleuri.

Par cette naturelle transfiguration du réel en idéale vérité, l'enfant respire pour toujours le féerique poème qui va colorer sa vie.

IV

DESSINS D'ENFANT

Il ressentira bientôt l'irrésistible désir de fixer les émotions de cet Éden sur le sable et sur le papier. Cet enfant grandit dans une sorte d'ivresse songeuse d'où le réveillent (personne n'en est exempt) des chagrins passagers, nécessaires aussi, car la douleur est un des plus puissants moteurs de toute création.

Bien qu'apportant une vive ardeur aux jeux de son âge, il aime la solitude. Elle favorise ses instincts secrets. Ne faut-il pas qu'il s'imprègne des phases des jours et des saisons ? N'a-t-il pas ses petites affaires avec l'azur, la lumière, les oiseaux, les sauterelles qui font palpiter la houle des blés,

les joies et les plaintes du temps, les métamorphoses orageuses des nuages, le bruit que tout frisson apporte lorsqu'il frôle la poussière du chemin, les plantes nouvelles, si timides à soulever le sol, tendres et craintives ; le vivant émail des fleurs subitement réveillées à l'aurore, le sommeil qui les referme aux fraîcheurs de la nuit brune, et mille et mille choses qu'il aime passionnément ? Ne faut-il pas qu'il observe la vie dans ses manifestations infinies, si restreint que soit le théâtre ?

Le moment est venu d'en essayer les images. Il se met à l'œuvre et les premiers contours qu'il trace sur le mur ou sur le sable du jardin, nous troublent par leur informe énigme.

Le jour n'est pas loin qui nous donnera la clef de ces hiéroglyphes.

En attendant, l'artiste en herbe se comprend, lui ! C'est déjà son rudimentaire idéal qu'essaient ces formes sans nom pour nous, et son ange gardien le comprend aussi.

Dans cet innocent gâchis, vous ne tarderez pas à voir poindre son goût et ses visées et, s'il est vraiment doué, vous serez étonné, après quelques progrès, de cette merveille qui confond la science consommée d'un vieil artiste : c'est que le charme de la première vision, cette fleur exquise, peut resplendir, (je maintiens ce mot qui ne me

semble pas excessif) peut resplendir sur un croquis, d'enfant, dans l'ignorance absolue des moyens dont l'art se sert.

Nous sommes ici en plein mystère des conceptions embryonnaires, en plein secret des aubes naissantes.

C'est peu de chose, me direz-vous, que cette fraîcheur matinale et que prouve-t-elle ?

Elle ne prouve rien, mais elle est un germe d'espérance. Il n'a pas non plus beaucoup d'importance, le jet perlé de la source que cachent trois brins d'herbe. Il peut pourtant commencer le fleuve.

Ici, c'est peut-être le vagissement du beau dans la buée d'une aurore de paradis. Ce rien vient du ciel ; et ce charme d'innocence qui va se perdre dans le demi-savoir, il faudra la science profonde pour le retrouver, mais alors dans toute l'intensité de sa puissance.

En attendant rien n'a la sensation de l'infini comme cette ignorance lumineuse ; aucune lumière ne vaut cette brume qui cache la mort, cette aveugle certitude de l'éternité, au temps où la pensée, à peine sortie de Dieu, s'incarne dans l'être par l'image.

V

RÉVÉLATION INSTINCTIVE

Comment ne pas admettre cette révélation, en présence de certains dessins d'enfants?

Dans leur ignorance des arrangements artificiels, de qui auraient-ils appris ces mises en scène imprévues, où le sujet apparaît tout d'abord, sans calcul apparent, angéliquement gauche et comme revêtue d'une édéenne émotion ?

Je connais des œuvres minuscules de ce monde ingénu abordant un grand nombre de sujets variés. C'est d'après l'observation de tout ce qui les entoure que les enfants composent même des sujets puisés à leurs rudimentaires connaissances de l'histoire et de la fable : voici des fées, des nymphes, des patriarches, des vierges, des Noëls, des saints Nicolas, tous les héros des légendes qui hantent leurs rêves.

Or l'enfant associe tout ce qu'il apprend, au spectacle qu'il a devant ses yeux et il peut se créer un monde chimérique sans que, dans ses éléments, il soit faux. Ce petit être a le pressentiment du merveilleux nécessaire aux arts et il ne peut le concevoir que parallèle à la nature qui lui est familière.

L'anachronisme est un péché véniel en art ; mais le vraisemblable est la condition essentielle pour tous les genres.

Boileau a dit que le vrai doit régner partout « et même dans la fable » ; il aurait dû dire : « et surtout dans la fable ».

Dans une sorte de mystique effroi, germe des futures terreurs tragiques, l'enfant peuple d'êtres et d'animaux imaginaires et fantastiques, les lieux qui, par leur solitude ou leur étrangeté, lui inspirent quelque vague inquiétude. Vous le voyez tout à coup s'enfuir avec épouvante, du bosquet d'un jardin désert et muet ; il se croit véritablement poursuivi par des diables, des serpents, des sauvages ; il les entend, il les voit !... Il évoque, des nymphes près de l'étang.

La nuit, avant de s'endormir, il a toutes sortes de visions !

Nous avons raconté dans la *Vie d'un Artiste,* toutes les images qui nous hantaient, avant le sommeil, au lit, aussitôt le bourgeoir éteint et l'obscurité emplissant la chambre.

Il y en avait de délicieuses, d'autres horribles auxquelles nous prenions un plaisir égal, tant la curiosité dominait toute autre passion.

C'étaient dans des atmosphères surnaturelles, des envolées prodigieuses, des flottements sur

des eaux sans limites, des tourbillons d'étincelles multicolores et mille choses sans nom; d'autres fois des tableaux ordinaires ou d'une merveilleuse beauté.

Les enfants sont visionnaires et rien de plus intéressant que de les voir essayer les dessins des scènes entrevues.

Nous nous souvenons d'avoir éprouvé cette charmante surprise devant une scène représentant des amazones du moyen âge, coiffées du hennin, sortant en file d'un château féodal, saluées par une chevauchée d'hommes d'armes, dirigée en sens contraire vers le pont-levis. Et l'auteur de cette composition très compréhensible n'avait pas neuf ans.

C'est ainsi que ces tendres êtres enfourchent vers leur Olympe enfantin, leur petit Pégase de bois.

VI

QU'ON LES LAISSE FAIRE

Qu'on les laisse donc s'exercer de cette manière sans leur donner de conseil. Que plutôt on s'éclaire à leur intuition candide. Lorsqu'ils auront l'âge où il faudra leur enseigner ce qui ne s'apprend pas solitairement, qu'on n'oublie pas qu'il est pour

eux de première importance de garder leur naïveté et leur caractère personnel. Qu'on ne les détourne pas de l'influence décisive des impressions provoquées par les milieux des débuts de la vie. C'est par là qu'ils excelleront.

J'ai remarqué que leurs recherches tendaient moins au perfectionnement du travail graphique qu'au naturel progrès de la vérité expressive. On a donc moins à craindre ici de leur libre action que des préjugés d'un maître. Car tout maître qui n'est pas excellent est détestable. S'il n'a pas de talent il jette mille erreurs dans la cervelle neuve de l'élève, contre lesquelles celui-ci, dès qu'il en aura conscience, combattra toute sa vie.

Avec un professeur de talent, autre danger, si son enseignement est despotique ; car, par son prestige, il détruira cette originalité due au tempérament et aux premières impressions, ce qu'il y a de plus précieux.

VII

LES IMPRESSIONS DE TERROIR

Les impressions de l'enfance ont cela d'excellent, qu'étant les plus permanentes dans le sou-

venir et les plus claires, elles sont en même temps les plus éloignées : de là une vue d'ensemble qui ne laisse saillir que les traits principaux, les résumés, l'essence des caractères dans l'accord des milieux.

Si justifiés que puissent être les engouements pour les nouveautés que rencontrera l'âge mûr, elles ne laisseront le plus souvent que les souvenirs d'une observation incomplète.

A quoi bon alors chercher au loin et éventuellement, ce que l'on trouve sûrement près de soi. Rien de plus récréatif que les voyages déroulant sans cesse leurs tableaux de la nature, toujours changeants, toujours variés, rien ne provoque de plus bruyants enthousiasmes et de plus ardents projets. Ils ont aussi l'avantage de renouveler l'impression des choses quittées et qui paraissent quasi neuves et plus belles au retour.

Quant au résultat direct qu'on en rapporte, il ne vaut guère souvent celui qu'amène la moindre émotion qui touche les profondeurs de l'âme, où elle va réveiller l'imprévu à propos de la chose la plus connue, mais trempée à la source secrète et naturelle d'où rien de banal ne peut sortir.

Combien vaines, dans beaucoup de cas, pour l'artiste, les fatigantes excursions dans les pays étrangers ! Depuis que l'homme a trouvé le moyen

de pénétrer dans le monde entier qu'il photographie, toute nouveauté de surface est devenue vieillerie. L'intérêt ne procède réellement que d'œuvres profondément vécues, nouvelles, parce qu'elles conservent avec la science acquise, le charme du premier amour lors de la première révélation.

Si les artistes de tous genres excellent surtout à exprimer ce qu'ils ont vu dans leur enfance, quelque talent qu'ils apportent ailleurs, c'est qu'il y a dans la création, des beautés (ce sont les plus rares) perceptibles seulement aux organes vierges et que ne découvre plus l'âge mûr ; car elles tiennent à des causes à peine sensibles, impénétrables à l'étude la plus attentive et qu'on devine plutôt qu'on ne les voit, tant elles semblent insubstantielles au fin fond des vérités. Or, en art, les riens en apparence, prennent souvent une importance majeure.

Je veux parler de ces nuances inappréciables que parfois, après un long travail ingrat, inexpressif, tout à coup, dans un instant d'inspiration où il entrevoit son sujet sous son vrai jour, l'artiste répand sur son œuvre et qui, sans presque la modifier pour le profane, lui donnent, pour des initiés, tout son prestige et toute sa valeur.

Ces nuances vagues qui distinguent les chefs-

d'œuvres des œuvres ordinaires, ces riens suprêmes qui font, dans un splendide mystère, palpiter les peintures géniales, ces riens qui sont tout, ne seraient-ils pas dictés par le souvenir de cette révélation du commencement, miracle d'un Dieu qui, pour ses intimes confidences, laisse parfois venir à lui les petits enfants !...

C'est ce souvenir que, pendant toute la vie du peintre, réveillera sa fidèle compagne, cette fée, cette conseillère par excellence que nous avons nommée la muse Impression.

VIII

OU REMBRANDT EST PRIS A TÉMOIN

Je crois que toute l'histoire de l'art confirme cette vérité, lorsqu'on la considère au point de vue des différents caractères essentiels des diverses écoles, depuis la beauté grecque, la majesté romaine, la ferveur gothique, la puissante élégance florentine, le faste vénitien, l'héroïsme et le fanatisme espagnol, l'abondance flamande, l'humour anglaise, la philosophie allemande, jusqu'à la féconde clarté et l'alerte fantaisie française.

J'ajouterai comme preuve plus décisive encore,

l'insignifiance relative des artistes qui se sont dépaysés, des Both d'Italie et autres flamands transalpins, surtout lorsqu'on les compare aux peintres restés fidèles au foyer natal, comme les Ruysdael, les Hobbema, les Rembrandt !

Je prends ce dernier au passage comme étant mon plus merveilleux appui pour ce que je dis de la vérité de fonds, seul élément sacré de l'art et de l'insignifiance de certaines inexactitudes vénielles dont les médiocres font grand état. Ainsi l'anachronisme proprement dit n'est rien lorsqu'il ne trouble pas la vraisemblance morale.

Aucun artiste plus que Rembrandt n'a approfondi le sentiment du christianisme. On peut l'appeler le vrai peintre du Christ. Il en a été le voyant. Et pourtant personne ne s'est moins préoccupé de l'exactitude archaïque ni de la couleur locale de l'histoire ; il n'en voit que le sentiment expressif.

Et l'impression l'a emporté à des hauteurs si prodigieuses, qu'il n'a pas eu besoin de la beauté plastique pour faire resplendir la beauté divine.

Oui ! tel est le miracle de l'impression première développée et soutenue, chez ce génie solitaire et méditatif, par un intrépide et opiniâtre labeur.

C'est à Amsterdam, à moitié ville d'Israël, c'est dès son enfance, dans une sorte de pénombre

illuminée par la transfiguration chrétienne, que Rembrandt s'est imprégné des caractères de la race juive et des premières lueurs évangéliques. Telle est la source de la céleste auréole d'idéal qu'il verse sur ses toiles et sur ses eaux-fortes, transformant, par un divin prestige, des êtres et des choses qui, ailleurs seraient grotesques ; ces houppelandes et ces bonnets en fourrures de bourgmestres-notables de Jérusalem et ces bizarres chapeaux hauts de forme de ces mendiants-fantoches.

Tel est le secret du rayonnement surhumain qui, en dehors des données de la beauté ordinaire, fait du Christ des *Disciples d'Emmaüs,* une œuvre vraiment céleste, le sublime miracle de l'impression.

IX

IMPORTANCE DE L'IMPRESSION DANS LES ARTS D'IMITATION

On dit vulgairement : la peinture est un art d'imitation.

Oui, elle parle aux yeux par l'imitation et il est de toute nécessité qu'elle parle d'abord aux yeux ; mais sa valeur esthétique tient surtout au

sentiment qu'au travers des machinales prunelles, elle va réveiller dans le cœur et le cerveau ; c'est-à-dire par ce que nous appelons l'impression.

Elle ne doit pas seulement exprimer la matérialité des choses représentées, mais surtout leurs échos, échos dont palpitait l'âme de l'artiste au moment de la création de l'image.

Son but principal est une communion de cette âme avec celle du spectateur.

L'impression que le peintre a ressentie, et dont il a mystérieusement imprégné son tableau, peut seule le faire entrer dans l'art véritable. Si elle en est privée, l'œuvre la plus parfaite, la plus éclatante comme travail, ne réalise qu'une copie aussi inutile que le reflet d'un miroir.

Je dirai même que plus l'imitation sans âme est parfaite, plus elle est dénuée d'intérêt.

Et je puis, dès à présent, déclarer ici que ce qu'on appelle *le trompe-l'œil* est l'antipode de l'art.

Les simples eux-mêmes considèrent l'imitation pour l'imitation comme une besogne puérile. C'est ce que démontre la très authentique anecdote que j'ai mise en vers dans *Les Champs et la mer* et qui nous montre ce bûcheron disant à Th. Rousseau : « Pourquoi faites-vous ce chêne puisqu'il est déjà fait ? »

On a beaucoup ri de ce paysan. Cependant si le peintre n'avait vu dans cet arbre qu'un prétexte à imitation absolument exacte, ce rustre n'aurait pas eu tort de s'en étonner.

Rien ne prouve mieux cette vérité, que les résul tats des procédés si perfectionnés de la chimie et de la mécanique, qui arrivent au plus exact rendu de la nature extérieure.

A l'époque de notre jeunesse, nous considérions déjà comme une merveille, cette plaque luisante, où Daguerre fixait l'image si finie, mais si difficile à bien percevoir dans son miroitement au jour.

La photographie sur papier ne tarda pas à la rendre mate et claire. Puis vient la stéréoscopie qui dépasse en saillie la réalité même. Maintenant voici le cinématographe ! Il reproduit tous les mouvements des êtres et des éléments ; il fixe pour toujours les événements les plus rapides, drames et catastrophes, batailles où les hommes se tuent, taureaux éventrant des chevaux qui agonisent sous nos yeux, dans leurs convulsions et soubresauts, les entrailles pendantes ; escadrons arrivant de l'horizon, toujours grandissants, passant et fuyant avec la rapidité de l'éclair : rien n'y manque, éclat des cuirasses au soleil, étincelles des galops frénétiques, clapotement des drapeaux dans des flots

de poussière, toute l'héroïque manœuvre d'une armée.

Demain ce sera la trouvaille des couleurs qui fixera l'image du miroir... et puis quoi encore ?...

On y ajoutera, par le phonographe, la répétition exacte des bruits, des voix, des discours, le souffle du vent, les odeurs... Ce sera mille représentations du même fait identique à lui-même, identiques à elles-mêmes, sans ombre de différence.

Eh bien ! tout cela ne sera rien vis-à-vis de l'art. Pourquoi ? Parce que la suprême élection qui, seule constitue l'art, ne peut sortir que du cœur de l'homme, ni s'exprimer qu'à travers son cerveau.

Certes, toutes ces découvertes de la science éveillent une juste curiosité et c'est un magnifique triomphe pour l'homme de les avoir si pleinement perfectionnées.

On aime à voir, à connaître, dans tous leurs détails et leurs péripéties, des événements plus ou moins fameux auxquels on n'a pu assister. Rien n'étonne la pensée comme de se dire que là où nous voyons tant de réalité, il n'y a absolument qu'une toile blanche ; mais, si peu artiste que l'on soit, on se rend compte de cette évidence, c'est qu'on n'est poussé à ces spectacles que par la curio-

sité et le besoin d'émotions ordinaires. On ne revient guère au même spectacle, on attend d'autres scènes de la vie.

Quel sentiment différent vous pousse dans les musées, vous prosterne si passionnément, si longuement devant les chefs-d'œuvre, sans jamais vous rassasier !

Je suis persuadé que plus l'illusion du cinématographe sera complète, moins elle intéressera, en tant que chose d'art, non seulement les artistes, mais le public lui-même.

Il y avait à l'Exposition universelle un procédé qui nous montrait le miracle du rendu : mouvement, couleur, bruit, sans la moindre trépidation gênante, enfin la vérité même.

On donnait cela, à grands coups de grosse caisse, comme le dernier mot de la science. Par malheur, c'était le simple reflet, dans un miroir habilement dissimulé, d'une scène se passant au sous-sol. Telle était la prétendue projection scientifique ?

Notez bien que le public, pris à l'apparence, y croyait fermement, ne soupçonnant aucune fraude et que ceux qui l'avaient aussitôt reconnue à l'obliquité du plan qui grossissait légèrement les têtes et diminuait les jambes des personnages, ne lui enlevaient pas son illusion.

On se serait attendu à le voir ému devant ce qu'il croyait un miracle d'imitation? Nullement. Pas un cri de surprise. Indifférence complète. Il faut dire que la scène était des plus mal choisies au point de vue du charme.

Et si dans la baraque à côté, le public s'intéressait encore au spectacle cinématographique de Sarah Bernhardt dans le duel d'Hamlet, c'est parce que sa teinte grise lui rappelait qu'il y avait là imitation : cette image de spectres incolores ne pouvant être la réalité. Complétez-la en y ajoutant les couleurs et l'art n'apparaîtra plus que dans la scène elle-même ; on y applaudira seulement Sarah Bernhardt et Shakespeare.

Nous venons de voir, pour éveiller les joies de l'art, l'impuissance des procédés scientifiques imitant la nature jusqu'au trompe-l'œil ; voyons maintenant l'impuissance de la nature elle-même, lorsqu'on veut lui faire imiter la peinture.

On exhibait il y a quelques années au boulevard ce qu'on appelait improprement « des visions d'art ».

C'était une projection de chambre obscure (agrandie au double pour qu'on ne put pas croire à la réalité même) d'une image immobile dans un cadre. Le spectateur croyait à un véritable tableau et s'étonnait lorsque la Vierge qu'il était censé re-

présenter, se mettait à remuer les yeux et à changer d'expression. Le modèle avait été choisi. Eh bien! devinez quel maître cette vierge rappelait : Raphaël? Léonard? Van Dyck? — Non! cela ne dépassait pas en caractère ce que Le Guide a peint de plus banal.

La nature est donc impuissante à donner l'expression de l'art, elle qui est la source de toute vérité d'art!

Une chose le démontre encore mieux, c'est le plaisir que le public éprouve lorsque, devant une imitation tout aussi extraordinaire, il devine inconsciemment, au milieu des procédés artificiels, la présence de l'inspiration humaine.

Je l'ai constaté moi-même chaque fois que je suis retourné à cet autre spectacle de l'exposition universelle : *le stéréorama mouvant.*

Là aussi se réalisait l'illusion complète des côtes de l'Algérie ; mais ce n'était pas seulement l'illusion des yeux, c'était en même temps, celle du rêve et de quel rêve exquis! Malgré l'ingénieux mécanisme qui l'y aidait, si cette vérité parfaite jetait les artistes et le public dans le ravissement, c'est qu'ils y sentaient le concours invisible du cerveau de l'artiste ; de là une impression dominant l'effet des procédés matériels, enveloppant d'un charme merveilleux ces villes, ces rivages, ces

vaisseaux, cette mer, ce ciel, peints par deux poètes du pinceau que je me plais à citer : Francovich et Gadan.

Mais cette question de l'objectivisme et du subjectivisme devenue banale, tant elle est définitivement résolue, en appelle une autre.

L'art peut-il profiter des moyens photographiques qui apportent à l'atelier tant de documents de toute sorte que nos pères ne trouvaient qu'à grands frais de voyages et de temps ? Je répondrai comme le Normand : « Oui et non ! » Oui ! si vous vous contentez de consulter des renseignements que vous ne pouvez pas prendre sur place. Non ! mille fois non ! si vous en faites l'objet d'un usage habituel et surtout si vous y cherchez des procédés de peinture. Dans ce dernier cas, vous courez sûrement à votre perte. Au fond, je crois que ces découvertes, si utiles qu'elles soient ailleurs, ne peuvent apporter à l'art que faciles moyens de vulgarisation, j'allais dire de vulgarité.

Si parfaits que soient les instruments d'imitation, ils ne peuvent jamais saisir cette vie multiple que l'artiste découvre au langage des choses dites inanimées, cette vie des éléments qui n'est autre que le souffle de cet artiste, mêlé aux effluves éparses autour de lui en orbes frémissants, aux effleurements d'épiderme, aux mille frissons, aux

mille échos exaltant son imagination fécondée dans l'extase de l'amour.

C'est pourquoi le beau de l'art ne peut être réalisé que par le cerveau humain.

C'est l'amour qui, dans la nature, trouve le secret des beautés esthétiques. C'est à travers son prisme que les artistes voient les choses, moins en elles-mêmes, que dans la pensée, dans le sentiment qu'elles évoquent, dans le rôle qui les rattache à l'immense poème du monde. De là cet idéal exaltant, au-dessus de leur utilité usuelle, l'utilité morale de leurs accords, pour la plus grande joie de l'homme qui ne vit pas seulement de pain. De là l'inspiration, qui répand sur l'œuvre cette sorte d'inconsciente saveur naturelle comme celle que l'arbre donne à ses fruits, la fleur à ses aromes et qu'en aucun cas, la photographie ne pourra suggérer.

X

C'EST EN VOYANT LA NATURE PLUS BELLE QUE L'ART, QUE LE PEINTRE PEUT ARRIVER A RENDRE L'ART PLUS BEAU QUE LA NATURE.

La nature, d'ailleurs, est rebelle à toute imitation absolue. Elle est bien plus facilement saisie par les

instruments précis, nécessaires aux analystes qui perçoivent l'infiniment petit, et qui expliquent le mouvement le plus rapide en décomposant ses temps, c'est-à-dire par l'arrêt de la vie (dernière considération qui à elle seule démontrerait le danger d'introduire ces procédés dans le travail de l'art) la nature, dis-je, est plus facilement saisie dans ses détails, par ces instruments passifs que par l'œil humain fait pour la synthèse et le mystère et qui force l'artiste à l'interprétation des choses, ou mieux s'il a du génie, à exercer sur elles le fier ascendant de sa souveraineté.

Or la photographie, tant qu'on ne l'aura pas rendue respirable comme l'air... et encore.., s'il voulait s'en inspirer, lui refuserait toujours l'audace de cette suprême interprétation.

Rien de plus refroidissant, de plus dangereux que de s'en servir aveuglement.

Autre grief. La photographie a habitué le public à une exactitude telle, qu'elle lui a enlevé l'étonnement où le mettait, jadis, la seule vérité d'imitation due au pinceau.

Il admirait un peintre pour cela seulement qu'il imitait la nature. A ses yeux, même en l'absence de génie, cela donnait du prestige.

L'ouvrier du pinceau puisait à cette estime, une plus grande somme d'amour au travail et, si

pauvre que pût être son inspiration, il en laissait parfois tomber quelques perles obscures.

Il est bien mort, ce prestige qui faisait le bonheur du simple. « Tant mieux, dira-t-on !... »

Oui ! mais comme la question de la peinture s'en est compliquée !... Comme la naïveté en a souffert ! Que de conventions cela a amenées ! Combien d'artistes, trop convaincus de l'impuissance de l'imitation banale, ont outrageusement lâché toute imitation d'une réalité nécessaire (on va le voir), tombant dans des raffinements de tons et de formes vides et ne reposant sur aucun fonds de solidité.

Or, quoique l'on puisse dire ou faire, il faut bien reconnaître que si la peinture n'a pas pour but l'imitation, elle n'en est pas moins un art qui ne peut procréer et parler que par l'imitation et n'est rien sans elle.

Elle est aussi nécessaire pour l'expression du surnaturel que pour celle du naturel. On me permettra de redonner ici une page de « Nos peintre du siècle » où j'ai indiqué mon sentiment sur ce que je regarde comme une importante vérité : « C'est une erreur commune à certains artistes, de croire que, pour exprimer le surnaturel, il faille répudier toute matière et que le rendu de la pensée exige cette pâle anémie, ce brouillard

diffus, cette gracilité fragile dont trop souvent on croit devoir la revêtir. Tout cela n'est que fumée de rêves incohérents où se dissolvent les fantômes nocturnes. C'est aussi l'erreur des poètes qui prétendent que les idées subtiles et mystérieuses ne se rendent que par les constructions confuses et invertébrées d'un style nébuleux. Plus une pensée est vague, plus la phrase qui l'exprime a besoin de précision grammaticale pour ne pas tomber dans le néant.

Il faut une bien grande sûreté de langue pour éclairer les mystères, surtout lorsqu'il s'agit de vérités non encore exprimées.

Cette précision est, surtout, plus rigoureusement imposée dans presque tous les cas, à la peinture. Il ne faut jamais oublier que l'art dont nous nous occupons ici, ne peut rien exprimer sans le secours de la matière, puisqu'il ne peut s'adresser au cerveau que par les yeux. Pour faire pressentir l'immensité immatérielle, il a besoin de toute l'étendue matérielle. C'est par la vie physique qu'il aborde la vie invisible, toutes deux régies par les mêmes lois. Comment révéler l'infinie puissance de la dernière par une forme chétive et maladive ? L'art pour l'aborder n'a pas assez de toute sa pénétration, de tout son clavier, de toutes ses ressources. C'est pourquoi le procédé

éteint ne peut convenir à la peinture de la vie, surtout lorsqu'elle a pour but de symboliser le règne de l'imagination. Il y a des pensées, des sentiments qui éclatent comme des soleils, d'autres qui ne sortent pas du rêve des nébuleuses : ces nuances infinies et diverses réclament tous les moyens expressifs. Rubens n'est jamais plus éclatant, plus clair que dans ses allégories et Rembrandt, le peintre de l'invisible, est le plus puissant des peintres visibles. »

Mais les anciens n'avaient pas à s'occuper de toutes ces questions. Elles ne leur venaient même pas à l'esprit.

Comme ils étaient moins distraits, ces vieux maîtres qui, pour s'adresser à la nature, n'avaient que leurs pinceaux comme intermédiaires possibles ! Ces braves artistes, ces ouvriers exprimaient souvent leur âme en ne songeant humblement qu'à imiter. Pour eux l'imitation seule pouvait être un but, puisqu'il n'en connaissaient pas les limites qu'ils confondaient avec celles de leur inconscient idéal. Il y avait encore de l'infini rien que dans sa recherche dont le résultat, même simplement habile, ne se séparait pas sensiblement pour le vulgaire esprit public, de ce que nous appelons l'idéal. On employait souvent cette phrase : « Le fini inimitable du pinceau ». Le plus grand pein-

tre semblait celui qui aurait le mieux bravé le défi de cette fleur, toute petite, qu'on appelait : « *l'ennemie du peintre* ».

Cet horizon inconnu, ce mirage qui promettait tout à l'explorateur de la Vérité, sans détourner ses yeux tendus vers ce but unique (ce qui n'empêchait pas l'âme de prendre son essor), la photographie les a bornés et voilés, par ses résultats aussi complets que décevants.

Oh ! combien d'anciens peintres, dans leur modestie, attribuaient à la perfection de leur manuelle maîtrise, l'idéal de leur génie ignoré d'eux-mêmes ! Maintenant que nous dédaignons trop orgueilleusement cette pratique que nous savons devoir être simple interprète, arrivons-nous à la réalisation d'un art plus élevé ?

Hélas ! la fleur la plus exquise c'est l'ingénuité ! Combien aujourd'hui l'ont à jamais perdue ! Mais on me dira : pourquoi nous appesantir sur des vérités qu'il vaudrait mieux ne pas connaître ? Et si l'aveugle instinct est meilleur que l'expérience, pourquoi nous ouvrir les yeux ?

Je répondrai à cette question : Oui ! plutôt l'ignorance que le demi-savoir ! Mais la science profonde retourne à la naïveté ; et puis elle sait avec quelle réserve elle doit intervenir. Elle se tait lorsque le génie parle. Elle sait que la prémé-

ditation ne vaut pas la spontanéité. Elle ne craint pas les aventures, mais elle indique les écueils ; elle écarte les broussailles pour ouvrir un chemin plus libre vers les trouées de la magique lumière ; elle marque les pièges à loup pour que l'on puisse marcher plus éperduement dans la merveilleuse forêt.

Et puis la science profonde nous est d'une nécessité absolue, puisque la naïveté primitive est devenue impossible.

L'imitation doit être tout à fait sincère bien qu'elle ne soit que le moyen d'arriver au but que nous étudierons plus loin ; servante du sentiment sincère aussi, qui anime l'artiste, qui l'emporte aux hautes régions et lui fait découvrir ce que j'appellerai le lointain céleste des lois naturelles. Toute science ne peut être que bonne pour celui qui a l'œil fixé sur les sommets, même la photographie dont il fuira le rendu impersonnel et objectif. L'artiste doit être subjectiviste, car tout dire équivaut à ne rien dire et c'est la passion seule qui discerne et choisit. Mais Dieu a voulu que l'art fût un humble Souverain.

Le peintre, tout en se livrant à son impression, ne doit pas abandonner la sincérité de l'imitation.

C'est alors qu'il trouvera cette sorte de respiration, cette vie mystérieuse des choses, ce parfait

équilibre de leurs parties vibrant dans un homogène ensemble et qui, rendu, produit la magie suprême des chefs-d'œuvre. Cette haute impression lui montrera la nature *plus belle que l'art, et c'est en adorant la nature,* qu'il en tirera un art plus intense et plus beau qu'elle-même.

Et l'artiste, par une imitation que son humilité croira réelle,... fixera son rêve idéal.

XI

LE CERVEAU HUMAIN

On me dira : « Vous croyez donc l'homme supérieur à Dieu, puisque vous estimez l'interprétation de l'un plus belle que la création de l'autre ?

— Non ! puisque c'est Dieu qui a créé le cerveau humain. »

Tout le monde connaît cet admirable poème de Victor Hugo :

Iblis défie Dieu : c'est à qui des deux créera la plus belle chose. L'Être dit : « J'y consens ! — Voici, dit le rebelle, moi je prendrai ton œuvre et la transformerai ; toi tu prendras ce que je t'offrirai. »

Iblis demande la tête du cheval, les cornes du daim, les yeux de l'éléphant, le cou du taureau, le ventre du cancer, les anneaux du serpent, les cuisses du chameau, la couleur de l'or, le bond du tigre. Après un dur labeur il crée la sauterelle. Pour un esprit des ténèbres, ce n'était pas si mal, et le poète a tort d'y voir un avortement. C'est un résultat que d'obtenir, de choses si disparates, un être complet, une harmonie vivante et chantante et tout organisée.

Iblis présenta l'araignée à Dieu qui la prit de son adorable main « de lumière baignée » offrant du même coup à Hugo une rime merveilleuse et, rien qu'à regarder l'insecte, il en fit le soleil.

La victoire devait naturellement rester au créateur de la nature et d'Iblis lui-même. Aussi Dieu n'eut-il pas besoin de lui opposer son chef-d'œuvre par excellence, plus triomphant que le soleil, ce cerveau humain, cet organe où vibre le génie dominateur des éléments, qu'il a créé à son image, où il a placé le sentiment de l'idéal à travers lequel il se laisse deviner ; cet idéal toujours mystérieux, qui grandit à mesure qu'il recule, cet idéal toujours dans notre cœur et cependant inaccessible, ce soleil de l'âme qui éclaire le Beau et dont le rayonnement se transforme selon les temps et illumine les grands siècles.

Oui! Dieu a donné à l'homme cet idéal sacré, afin qu'il pût achever son œuvre divine laissée volontairement infinie. Et il a accompagné ce don miraculeux d'une soif insatiable qui, plus forte que l'instinct de conservation, brûle l'âme de l'artiste, ne lui laissant aucun repos, car elle s'avive davantage à mesure qu'elle entrevoit l'immense lumière céleste. Mais il lui a réservé un cordial sûr, en lui révélant les lois éternelles qui ont présidé à sa création et, hors desquelles, il n'y a qu'erreur et folie.

Nous verrons que toutes ces lois concourent à l'immense unité. Toute partie peut être considérée dans son essence propre, mais aucune n'est indépendante du grand Tout.

Telle est aussi la condition essentielle de tout chef-d'œuvre d'art.

XII

LE REFLET. LA CHARITÉ DES CHOSES

Ce sont ces lois que nous voudrions non pas expliquer dans leurs causes impénétrables, mais surprendre dans leurs effets et dans leurs rapports.

Nous allons les méditer, les scruter, et ne

croyez pas que l'amour du beau puisse s'en refroidir en nous.

Au contraire, plus nous les étudierons, plus nous sentirons augmenter, dans notre cœur, cet amour et son ineffable volupté. C'est que l'avidité qui nous fait aspirer la nature ne connaît pas la satiété.

Certes, toute contemplation du beau provoque en nous une inquiétude et le découragement de nous sentir impuissants à saisir et à exprimer toutes les merveilles qu'elle nous fait entrevoir; mais, en même temps, lorsqu'elle ne se borne pas au rêve vague, lorsque véritablement elle travaille, elle réconforte et rafraîchit l'âme.

La première de ces lois divines est la charité, dont les liens fraternels soutiennent les mondes.

Cette loi s'applique aux êtres et aux choses et elle préside aux attractions qui font de l'univers un infini tourbillon d'amour. Elle combat sans cesse la loi de destruction nécessaire hélas! à la vie animale et (qui connaît les vues de la Providence?) peut-être aussi à la vie morale qui n'a de vraie valeur que par la lutte.

Dieu a voulu que ces lois fussent absolument pareilles pour l'ordre physique comme pour l'ordre moral; l'infinie Volonté ne devant créer que l'infinie Unité.

Les langues ne se serviraient pas des mêmes

mots pour caractériser les effets de cette double et identique action des différents règnes visibles et invisibles, si nous ne leur reconnaissions pas une identité d'existence.

Il n'y a pas une inflexion de notre corps qui ne recouvre une inflexion pareille de notre âme. La moindre molécule visible atteint l'atome invisible qui lui correspond. Nous l'avons dit : l'Océan obéit aux mêmes lois que la pensée ; c'est la vérité des poètes et c'est la vraie. Ils en ont eu dans tous les temps le sens intuitif ; car qui dit poésie dit prophétie.

Or les lois qui président aux arts sont essentiellement des lois d'amour.

Nous commencerons par celle toute de charité que nous avons appelée le *reflet*.

Il n'y aurait pas de société possible si le fort ne protégeait le faible et si le riche ne donnait au pauvre. Ce n'est que par une réciprocité de secours que nous pouvons lutter, je le répète, contre la fatalité destructive toujours prête à nous dévorer tous. La nature n'est qu'inégalité et diversité, s'accordant dans la confraternité des harmonies.

L'égalité n'existe que dans la mort ; la guillotine qui a voulu l'imposer à la nation, a reculé lorsqu'elle s'est aperçue qu'elle ne travaillait que pour le néant.

L'inégalité est nécessaire au mouvement de la vie, mais la mutualité des secours aussi. Tout ce qui est isolé dans la nature cesse de vivre.

De là, ces condescendances réciproques qui s'entr'aident et s'équilibrent ; de là le concert des astres et, particulièrement aussi, cette merveilleuse répartition de la lumière où l'objet qu'elle a privilégié est chargé de verser une partie de ses rayons à celui qui, sans cette assistance, ne serait pas éclairé ; répartition ayant pour agent actif le *reflet.*

La sollicitude de ce divin messager pénètre jusque dans les plus secrets réduits pour apporter, aux plus obscurs, une partie de la joie du soleil : Car la lumière a pitié de l'ombre...

Voici une mappemonde posée sur une nappe blanche, sous la fenêtre. Tous les rayons directs frappent cette nappe éblouissante, tandis que la face du globe terrestre tournée vers nous, n'en recevant aucun, serait noire et triste, si le linge trop privilégié ne lui envoyait une partie de sa lumière et par conséquent de sa gaieté.

Remarquez aussi que le globe projette sur la nappe une ombre qui ferait une vilaine tache opaque et noire, si une réciprocité d'égards ne lui restituait une partie de la lueur du reflet.

Ce reflet du reflet nous montre que les choses de la nature n'oublient pas les services rendus.

Victor Hugo n'a pas fait une métaphore lorsqu'il dit sublimement, d'un crapaud, qu'il avait l'immensité des astres dans les yeux.

Rien de plus vrai et c'est à la lettre, que ces perles d'or lobées, serties dans l'immonde batracien « ébloui », reproduisent, à l'échelle microscopique, tout l'espace infini qui s'y reflète jusqu'à l'invisible pour nous.

Le reflet de la lumière se complète par celui de la couleur, et ces agents de l'infinie communion des choses forment le grand lien des harmonies.

Mais laissons le minime objet et la pauvre bête qui viennent de nous servir d'exemples, et allons dans la plaine étendre notre champ d'observation.

Là resplendit, prodigieux, l'accord magnifique des reflets unissant tous les éléments dans la merveilleuse symphonie de la forme et de la couleur universelles.

C'est d'abord la miséricorde céleste répandant sur la terre, dans un poudroiement idéal, l'immense poème de l'azur.

Le sol laisse deviner le ciel, tant il en est imprégné. C'est comme la transfiguration des choses immatérialisées dans une effusion morale qui pénètre notre âme.

C'est comme un échange d'effluves dans une sorte de respiration commune. C'est la pensée du

Créateur qui plane et s'insinue partout. Pour qui la comprend rien n'est inanimé ; car la vie s'exalte partout aux chocs sympathiques, aux vibrations des atomes. Par les beaux soirs surtout, lorsque le feu frémit dans les brumes bleues, le spectacle est sublime. La solidarité fraternelle des règnes exulte alors dans une universelle joie. C'est l'heure de la prière et de l'adoration du beau ! Éparse sur toutes les classes sociales, sur les grands, sur les petits, c'est l'heure du suprême bienfait devant lequel se taisent tous les ambitieux caprices ; du suprême bienfait à la portée de tous, de la suprême justice.

Le soleil se couche. La splendeur s'éteint. La lumière et l'ombre s'entremêlent dans la pure volupté frissonnante des fraîcheurs et des ardeurs qui se reposent dans le rêve infini... La nuit monte... et voici qu'éclate l'astre fantôme, la lune d'argent, reine des reflets, morte depuis longtemps et dont la charité des choses a fait notre grand phare mystérieux.

XIII

L'IMPRESSION DANS L'INFINI DU *MODELÉ*

Dans sa plus simple expression, le *modelé* est la science de dégrader les ombres et les lumières et

de les distribuer afin de faire saillir les reliefs. Cette faculté lui donne, à elle seule, une importance majeure parmi les moyens matériels dont l'art se sert. Mais le modelé n'entre vraiment dans le sentiment esthétique, que par les mille ramifications qui étendent à l'infini son règne.

Le modelé est un des agents les plus considérables de l'art de peindre. Il se mêle à tout, il enveloppe tout. Il serre de près chaque objet et il le fond dans l'unité des grands ensembles.

Il martèle rudement les parois d'un rocher et il vaporise les rêves des lointains horizons. Il va de la solidité des os, de la fermeté, de l'élasticité des tendons, à la souplesse des muscles et à la palpitation des fibres et des artères. Il suspend par leur légèreté les nuages dans la profondeur du ciel et il les échevèle dans leur course orageuse.

Il détermine l'accent de la pensée ; il fait trembler une paupière et reluire l'amour à l'humidité de son ombre. Parfois dans l'orbite profonde qu'il creuse avec l'acuité d'un burin, il déchire la prunelle ardente d'un implacable trait de colère.

Il est la clarté, il est la magie, il est le mystère, il est la force ; il donne à chaque chose sa vie propre. Il s'adapte au sentiment de chaque artiste dont il est le serviteur actif et expressif par excellence.

Il dispose des plus puissants moyens et il lui

suffit de la sensibilité d'un trait, pour heurter ou assouplir les vivants croquis des maîtres.

Dans son expression supérieure, il distingue la meilleure manière de ces maîtres, presque toujours la dernière.

Car le modelé va toujours progressant à mesure que la vision, moins vulgairement précise, s'étend dans l'idéal des harmonies. Son exquisité est le produit de l'âge comme celle des grands vins dont le bouquet est d'abord trop âpre.

Les jeunes gens, en général, ont le modelé brutal et dur. Ils sont trop emportés, trop passionnés, trop violents, trop impatients et leur âme n'est pas assez dépouillée de matière. D'ailleurs nous ne devons pas leur demander autre chose. Ceux qui commencent par un modelé mou n'arrivent guère ; ils se dissolvent de plus en plus.

L'exagération de la fermeté est au contraire un excellent signe au début. On peut dire que tous les grands maîtres ont commencé par une manière plutôt dure. Par la suite une vision plus large, plus diffuse, un sentiment moins véhément peut-être, mais plus élevé, plus profond, les éloignent des moyens grossiers, des antithèses trop directement opposées, de l'abus des heurts et, tout en sauvegardant leur puissance, amènent l'ère des souplesses et des demi-mots.

Franz Hals, d'abord si vigoureux, si leste en sa ferme aisance dans l'indication des plans de chaque forme si carrément établis, lorsque dans sa vieillesse, sa main tremble, son œil se trouble, Franz Hals s'attendrit dans des saveurs d'un modelé trop sénile et que pourtant Fromentin n'hésite pas à préférer même aux œuvres de son impétueuse et prodigieuse maîtrise.

Cette remarque peut s'appliquer aussi à Rembrandt, à Rubens, au Poussin et à bien d'autres. De quelle impression puissante il faut être ému pour atteindre à la suprême expression qui fait pour ainsi dire taire la science et la virtuosité de pratique pour, en ne laissant apparaître que l'âme dominant la matière, ne pas tomber dans l'inconsistance et la mollesse, pour conserver aux accents leur solidité tout en les fondant dans la diffusion magique des harmonies !

Autant de maîtres, autant de styles dans leur modelé. On peut dire qu'il est philosophique, ascétique, voluptueux, fantastique ou tendre selon la nature des artistes, de leurs pensées, de leurs impressions : outre ceux que je viens de citer, voyez l'implacable Ribera, le suave Corrège et l'exquis Van Dyck.

Le XIXe siècle a eu de fervents adeptes du modelé : Ingres pour le dessin du corps humain, E.

Delacroix pour ses effets dramatiques, Corot pour ses grâces ingénues. Mais vers sa fin, ce siècle a vu naître une véritable hérésie contre cet article de foi esthétique qui fut, dans tous les temps, l'objet d'un culte unanime. Des artistes se laissèrent entraîner aux faciles aventures des témérités du pinceau, se contentant de l'accent pour l'accent ; maltraitant le corps humain lui-même, le déformant avec une désinvolture et un sans-souci qu'un paysagiste ne se permettrait pas pour le plus estropié des vieux saules.

XIV

L'IMPRESSION NÉCESSAIRE A LA PERCEPTION DES COLORATIONS ET DES VALEURS.

J'appelle coloration la couleur non en elle-même, mais modifiée par la lumière, le reflet ou autres influences ambiantes, telles que sa position directe ou fuyante par rapport au foyer d'éclairage ou l'action exaltante du voisinage d'un ton complémentaire, ou bien encore son luisant ou sa matité, son opacité ou sa transparence. Or, comme elle se trouve toujours sous l'action de l'une ou l'autre de ces conditions modificatrices, on peut affirmer

que la couleur absolue n'existe qu'à l'état d'abstraction mentale, c'est-à-dire nullement pour les yeux.

C'est par ce mélange, cette incessante et changeante fusion avec leur entourage, que les couleurs chantent sur tous les tons ; ici triomphalement éclatantes, là enivrantes et fondues dans un charme de tendresse, ou, plus loin, flottantes dans la prestigieuse fluidité du rêve.

On entend par *valeur,* la condition des objets par rapport à leurs différences relatives de teintes plus ou moins foncées ou plus ou moins claires. C'est surtout cette partie de l'effet que l'on désigne sous le nom de *clair-obscur*.

La perception et la compréhension des colorations et des valeurs font tout le secret du coloriste. Je n'ai pas besoin de dire que les valeurs sont soumises aux mêmes modifications ambiantes que les couleurs. C'est ce qui rend leur observation difficile.

L'esprit seul peut concevoir un rouge, un bleu, un blanc, ou un noir absolus ; et c'est ce qu'il ne manque pas de faire et c'est ce qui trompe les yeux ; soit que, égarés par cette tendance de l'esprit à l'absolu, ils ne tiennent pas assez compte des influences environnantes ; soit qu'avertis de ce piège, il les exagèrent.

La Providence doit souvent intervenir ici par le don d'un tact tout particulier, excessivement rare et qui est un grand bienfait ; car la justesse de cette transfiguration sous les ambiances infinies, fait le merveilleux prestige des belles harmonies. C'est par elle que l'artiste répand sur la toile ses joies, ses hardiesses, ses ivresses et ses mélancolies.

Or, il n'a pour inspirateur que l'impression, que l'intuition des incalculables nuances, l'instinct qui les discerne et les fond dans le tout ensemble.

XV

LE JEU DES GRIS DANS L'ORCHESTRATION DE LA PEINTURE.

Les tons gris jouent un grand rôle dans l'orchestration des harmonies. Ils font éclater davantage les couleurs franches par l'opposition de leurs teintes neutres : accompagnement qui double la valeur du chant.

Mais ces gris ne doivent être ni ternes ni morts. Chez les grands coloristes, ils sont si bien appropriés aux ardeurs chantantes, qu'au lieu de paraître mornes par l'opposition des éclats, ils empruntent

au contraire à l'antithèse complémentaire, un surcroît de vibration.

Lorsque vous regardez un groupe d'oiseaux variés dans les jardins zoologiques, vous remarquez que les plumages gris argentés s'exaltent, au lieu de se ternir, par l'opposition de ceux dont les couleurs sont violentes ou aiguës. C'est ainsi qu'en musique comme en peinture, l'accompagnement des maîtres harmonistes chante lui-même dans un accord imprévu qui amène les effets les plus rares.

Les colorations et les valeurs se rencontrent mutuellement chez les grands maîtres, Rubens, Titien, Véronèse, Delacroix, tandis que les premières dominent chez les gothiques en général. Les secondes contribuent surtout aux magiques visions de Léonard, du Corrège et de Rembrandt, ce roi des valeurs.

On peut dire que toute la peinture se résume en quatre choses : les silhouettes, les colorations, les valeurs et les modelés.

Les silhouettes intéressent surtout la pensée ; les modelés expriment les inflexions de la vie et ses mystères ; les colorations et les valeurs parlent au sentiment d'une façon presque musicale. Ces dernières ont leurs gammes majeures et mineures, des notes qui exultent, d'autres qui semblent

empreintes de tristesse. C'est surtout par elles que les règnes dits inanimés prennent vie et communiquent avec nos passions.

On voit toute l'importance de ces deux sœurs : la coloration et la valeur.

C'est par leurs justes relations que l'on modifie les apparences au point de tromper complètement le spectateur par une sorte de magie qui fait que les tons les plus sales sur la palette, deviennent, sur la toile, les finesses les plus exquises. On peut même affirmer que lorsque les couleurs et les valeurs gardent, appliquées au tableau, le même aspect que sur la palette, cela démontre la nullité de la gamme de l'effet. On voit enfin que, dans tout cela, rien n'est absolu comme couleur ni valeur, parce que, je le répète, rien n'est isolé et que tout participe de tout. C'est l'effusion fraternelle, que l'on retrouve en tout lieu et dans les diverses circonstances, qui concourt surtout à la création du beau et que l'artiste perçoit plutôt par son âme que par son esprit, bien que, le jugement de celui-ci soit nécessaire. Le meilleur guide, je ne puis trop le répéter, c'est l'impression.

Partout où ces lois naturelles sont interverties, il y a manque d'équilibre ; il y a laideur dans l'art et cataclysme dans la nature.

XVI

L'IMPRESSION DU DESSIN

L'impression est aussi nécessaire à l'expression de la forme qu'aux vibrations de la couleur et à l'intensité de l'effet.

Louis David, lorsqu'il fait appel à la science seule, est un dessinateur froid et sans vie. Louis David livré à son instinct est un dessinateur superbe. Est-ce à dire que David, ignorant, eût rencontré ses heureuses trouvailles ? Est-ce à dire qu'il ne faille pas étudier la forme à fond ? Nullement. Car la science de la forme est de première nécessité ; mais, bien souvent, il faut savoir n'y pas penser et, dans tous les cas, ne jamais sacrifier l'accent passionnel ou physiognomonique, à l'accent scientifique.

C'est pourquoi M. Ingres défendait à ses élèves d'apprendre l'anatomie ; en quoi il avait tort. Il aurait dû leur dire : « Sachez bien l'anatomie afin de ne devoir plus jamais y penser ». Mais ce réformateur songeait d'abord à réagir contre la prétendue école classique qui compromettait la cause du dessin en se figurant la servir.

Lorsqu'un immense génie, lui-même, se congèle

dans l'affectation du savoir, lorsque le Michel-Ange du *Jugement dernier* lui-même fait regretter le Michel-Ange de la sublime voûte de la chapelle Sixtine, comment les insipides émondeurs de formes dont les œuvres sont privées de tout accent expressif, et ceux dont le pédantisme étale à plaisir les dentelés et les deltoïdes, n'auraient-ils pas déprécié le prestige du dessin. Aujourd'hui encore, grâce à ces faux maîtres, toute tentative de belle forme est le signe auquel de prétendus connaisseurs croient reconnaître ce qu'ils appellent le vieux jeu.

Pour beaucoup de prétentieux imbéciles, le mépris de la forme est une marque de génie ; la recherche si difficile, et qui demande tant de courage, d'un dessin à la fois correct, expressif et beau, leur semble un sacrifice fait au public. Ils ne voient de sincères que les sauvages incultes. Bien qu'elle ne doive jamais s'étaler, ni figer l'expression, la forme n'en est pas moins la base de toute œuvre durable. La science du dessin solidifie les modelés, donne la souplesse aux mouvements et, unie à la naïveté, elle a le précieux avantage d'amener des aspects imprévus.

Ingres a dit : « Le dessin c'est la probité de l'art. »

Il avait raison, c'est une vertu ; et, à ce titre, le dessin doit s'attendre à des jugements très sévères.

Le public est si indulgent pour les vices aimables et la désinvolture des négligences!

On pardonne peu au grand effort et à l'œuvre impeccable. Que les nobles artistes qui en sont capables (j'allais dire coupables) dissimulent leur perfection et leur conscience sous l'intensité de l'effet et l'apparence facile, et pour cela il feront bien de jeter, après coup, quelques touches libres qui rendront l'allure et l'aisance aux parties qui sentiraient trop le travail. Mais cela est très délicat et demande le contrôle de la nature. Car il s'agit d'assouplir et de raviver tout ce qui, par suite de trop de soin, aurait refroidi l'expression que l'artiste avait donnée parfois si facilement sur le premier croquis et que le plus dur labeur ne parvient pas toujours à transmettre à l'œuvre de longue haleine et définitive.

Les plus forts le savent bien.

Que de fois hélas ! on ne parvient plus à retrouver ce premier trait de l'inspiration ! Aussi, il ne faut pas se contenter de le jeter directement sur la toile, car le premier travail l'y effacerait ; mais sur un bout de papier que l'on conservera et qui permettra la comparaison de ce trait spontané avec l'œuvre finie. Il faut parfois des semaines de travail pour retrouver la vie de ce premier jet tracé en deux secondes.

J'ai vu le dessin qu'Ingres a fait pour son tableau du *Christ donnant à saint Pierre les clefs du Paradis*. En un simple trait serré, la tête du Messie y atteint un sentiment sublime que je ne retrouve pas sur le tableau. Je donnerais celui-ci pour le croquis ; tant il est vrai que dans l'art, l'impression est nécessaire avant tout.

XVII

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

Oui ! l'impression est tout dans l'art ! Que les maîtres qui enseignent le dessin ne l'oublient jamais ; cette qualité suprême est un don du ciel et si leur élève la possède, ce serait un crime de l'étouffer par un enseignement inintelligent ou despotique. Il faut éclairer l'élève en le laissant libre de ses choix.

Mais on me dira : « Si l'élève n'a pas d'initiative suffisante pour se former le goût, il faut bien qu'on l'y aide ?

— Non ! vous y perdriez votre temps ; qu'alors il jette ses crayons et s'occupe d'autre chose ! »

En réalité, personne ne nous apprend à peindre et à dessiner. On peut nous conduire de loin pour

éviter des retards, voilà tout. J'ajouterai même, dussé-je paraître paradoxal, que l'homme acquiert du savoir (parfois à son détriment), mais qu'il donne sa mesure aussitôt qu'il commence à penser. Dans son premier dessin réussi il se révèle déjà.

Plus je vais, plus je trouve que, parmi les choses que l'on apprend, il y en a beaucoup plus de mauvaises que de bonnes.

Un de mes amis, artiste de talent, me dit un jour : « Je voudrais n'avoir jamais vu de peinture ! » Il y a dans ce mot une grande exagération et un fond de vérité.

L'instinct ! c'est ce qui fait les miracles, et je me mets parfois à regretter d'avoir donné certains conseils.

Il faut être savant pour pouvoir se livrer plus librement à son instinct et non pour lui mettre des lisières, et lorsque la soif du beau sera apaisée en tant qu'expression, il faut laisser là le tableau avec ses imperfections ; car elles peuvent contribuer au sentiment et n'ont jamais nui aux chefs-d'œuvre, tandis que des œuvres parfaites peuvent être froides.

Le savoir est nécessaire comme fondement, comme dessous. Mais qu'on oublie toutes les leçons aux instants lumineux où l'on marche crânement d'après son impression.

Le maître n'a qu'une chose à faire, diriger l'élève en développant son individualité. Qu'il tue les vers de terre et les chenilles autour de cette plante et qu'il la laisse pousser toute seule.

Appelons ici l'enfant dont la valeur très réelle se révèle dès ses premières épreuves.

Le devoir du maître que nous allons lui donner, est de le bien étudier et de le débarrasser de tout ce qui pourrait obstruer sa voie, de le pousser discrètement et de l'empêcher de prendre de mauvaises habitudes.

La plus ordinaire de ces habitudes, c'est de s'attacher trop scrupuleusement à des détails inutiles et mesquins, vus trop séparément. Encore faut-il s'entendre sur leur opportunité. Le plus ou moins d'importance de ces détails ne peut être jugé de la même façon par tous ; et ces discernements divers font justement partie de ce qui constitue les originalités, ces dons qu'il faut respecter avant tout.

C'est ici que doit se placer la première leçon importante : « *Il faut voir large !* ».

Oui ! il faut voir large ; mais il ne faut pas que vous imposiez à votre élève, votre façon de voir large. Ce serait le pousser à des sacrifices de convention par rapport à son entendement. Ce détail que vous passez est peut-être celui qui l'arrêterait,

qui l'intéresserait, et la simplification qui résulterait de sa suppression, ne serait pas celle de son propre sentiment.

Non seulement cet élève ne doit pas obéir à vos préférences, Monsieur le Maître, mais il est bon qu'il ait lui-même l'inconscience du goût qui l'entraîne.

Votre mission est toute naturelle, celle de conduire impersonnellement son instinct et de l'éclairer.

Si l'élève vous doit le respect, vous le lui devez davantage encore.

D'abord si vous lui disiez : « Faites large ! » il ne comprendrait pas. — Que faire, alors ?

Respectant toute initiative de goût, mettez le commençant dans la situation, toute physique, de ne rien regarder séparément du modèle qu'il dessine. Forcez-le à regarder l'ensemble, à l'embrasser d'un regard qui ne verra les détails que dans leur situation harmonique.

Je m'explique : il faut que tout le temps que dure le travail, les yeux de l'élève enveloppent, entièrement et simultanément, toutes les parties de l'objet à exprimer et ce qui l'entoure ; qu'il se refuse le plus possible l'amusement de se fixer sur un point particulier. Cela lui laissera toute liberté vis-à-vis des accents qui le frapperont, tandis qu'un

conseil inopportun attirerait son attention sur des détails que, lui-même, il ne remarquerait pas.

Il faut que la volonté de cet élève ne s'applique guère plus à la partie qu'il travaille qu'à tout ce qui y touche.

Qu'il compare toutes les parties entre elles, et toujours, jusqu'au dernier trait qui doit achever, qu'aucune indication, qu'aucune valeur, qu'aucun contour ne soient faits que par comparaison. Que tout le temps il ne perde pas de vue les traits perpendiculaires et horizontaux qui servent de guide et forment, dans l'esprit de l'observateur, ces carrés dont on se sert pour les copies.

J'insiste sur ce conseil, le seul vraiment fécond, parce qu'il est mathématique et ne touche en rien à la liberté du sentiment.

Voyez s'il est juste : lorsqu'un peintre ébauche, il regarde *dans le tas* (qu'on me pardonne cette expression vulgaire qui rend bien ma pensée) et son travail marche bien. Il veut finir ; il procède différemment, il s'attache aux détails ; il se perd, il n'avance plus.

Il faut donc finir comme si on ébauchait. Finir et ébaucher ne font qu'une seule opération à deux degrés différents.

Est-ce à cela que doit se borner l'action du maître ?... Ma foi ! lorsqu'un jardinier très prudent

est bien convaincu de la gourmandise de certaine branche inutile et, par cela même nuisible, qu'il l'élague afin de donner plus de force à la tige qui portera les plus belles fleurs... Mais quelle responsabilité pour celui qui oserait forcer l'éclosion de cette fleur divine : une nouvelle impression d'art !

DEUXIÈME PARTIE

LES MOYENS ET LE BUT

DEUXIÈME PARTIE

LES MOYENS ET LE BUT

I

LA MARCHE D'UN TABLEAU. NÉCESSITÉ DE LA MÉTHODE.

Rien n'est plus mystérieux que la conception d'une œuvre de peinture. On ne sait guère le moment où l'idée apparaît au cerveau, et l'on n'a guère conscience des transformations qu'elle subit avant d'en sortir graduellement, et non armée de toute pièce comme Minerve à sa naissance.

C'est d'abord quelque obscur tressaillement : un atome de la nature a rencontré, dans l'être artiste, l'atome sympathique qui lui correspond et le féconde et, comme dans toute procréation, en éveillant une joie secrète et suggestive. Il s'ensuit une exaltation de l'âme à la fois vague et intense. L'artiste n'a encore conscience que d'un surcroît

de vie, d'une lucidité de vision inaccoutumée : il a la sensation d'un foyer intérieur qui le réchauffe et qui, de son rayonnement, voile les misères terrestres. L'art le tient tout entier. Il entrevoit flotter son rêve encore informe. Il est pris d'irrésistible désir de le fixer. Il en est obsédé, et c'est le moment où l'allégresse de la conception devient inquiétude et pressentiment de la douleur nécessaire à toute réalisation terrestre d'une chose d'art.

D'abord il essaie en vain ; il ne lit pas encore dans l'œuvre qu'il prépare. Cela le décourage ; il croit n'avoir plus d'idée, parce que son activité ordinaire est dérangée, parce que sa force cérébrale s'emploie obscurément au service de l'embryon ignoré qui le tourmente. Le germe a été semé, l'œuvre naîtra sûrement.

En attendant que son rêve prenne corps, l'artiste en aperçoit déjà le caractère ; cette œuvre sera tendre ou puissante, dramatique ou candide, voluptueuse ou austère.

On dirait alors que ses organes, tout en travaillant dans un but commun, se divisent dirigés chacun par une volonté particulière, comme s'ils se partageaient les emplois. L'artiste se dédouble : il a son être extérieur que j'appellerai *l'un* et son être intérieur que je nommerai *l'autre*.

L'un en contact direct avec les choses terrestres en reçoit les sensations par sa susceptibilité nerveuse en éveil.

C'est lui qui fouille la nature, accumule les documents, tandis que *l'autre* s'enquiert de l'invisible, du monde surnaturel dont il descend, et se charge d'associer en bouquet de lumière tous ces documents d'observation physique.

Et pendant que *l'un* se désespère en son impuissance, *l'autre* insensible à nos passions et tout à l'abstraction du beau, travaille à part et finit par apporter l'image rêvée en vision précise et toute rayonnante du prestige de l'art.

Reste l'exécution qui est l'affaire du premier mais sur laquelle *l'autre* veillera encore de loin, afin d'intervenir au bon moment.

Tout ceci a été observé sur moi-même. On pourrait vous expliquer autrement et mieux que moi les mystères de la conception et de l'incubation, mais il est davantage de ma compétence de vous dire mon avis sur la marche du tableau qui va en sortir.

Donc le plus souvent, par une nuit d'insomnie, l'image vous apparaît avec son sujet, son effet, ses valeurs principales, son caractère général et son expression.

Le peintre alors jette sur la toile cette image

encore incomplète, simple indication à regarder à cinq pas.

Elle lui donne bien l'impression générale de l'idée qui le hante. Supposons un artiste débutant et sans expérience.

Il brûle de commencer l'ébauche et d'y exprimer le sentiment qui l'oppresse. Impétuosité dangereuse !

La toile blanche, bien tendue, excite son imagination ; elle est pleine de promesses et se prête à toutes les audaces. A côté l'esquisse chaude et emportée dans son indécision, à travers la fumée narcotique de l'inévitable cigarette (nouveau danger : jamais on ne saura le tort que le tabac fait à l'imagination qu'il endort dans un vain rêve et qui, après chaque repos, est forcée de lutter contre cet engourdissement ; Rubens ne fumait pas) à travers la fumée narcotique de l'inévitable cigarette, l'esquisse laisse apparaître toutes les enivrantes promesses du sujet et tous leurs prolongements.

L'artiste ne résiste pas à ce pressant appel. Il n'a eu la patience de rien préparer ; c'est à peine si en dehors de son esquisse, il a fait deux ou trois croquis rapides. Il croit l'instant favorable : le sujet chante en lui ; que vite il en jette la vibrante impression !

Il saisit son fusain et en quelques traits inspirés,

il indique les principaux accents qui redoublent son enthousiasme.

Quelle allure ! Les croquis à côté lui semblent froids. Puis il charbonne légèrement les fonds les frotte du doigt et du chiffon, ce qui amène, comme par miracle, de délicieux modelés.

Le fixatif aux évaporisations grisantes solidifie ce premier travail. Seconde cigarette... Il prend sa palette. De son pinceau qui court sur la toile, frémissant de joie créatrice, tous les tons tombent épanouis en fines et vivantes harmonies. Dans son inspiration il dédaigne de regarder son esquisse qu'il se figure avoir dépassée comme effet.

Hélas ! il n'a fait que se préparer d'amères déceptions ! Il a retourné sa toile contre le mur pour l'oublier pendant deux ou trois jours de repos bien gagné. Il verra plus clair lorsqu'il la reprendra. Il tremble d'impatience, mais il s'est dominé. Enfin ce sera pour demain. La nuit, il a peine à trouver le sommeil et, s'il s'endort par instants, c'est dans des rêves heureux mais agités. Aussitôt levé, il est à l'atelier. Il prend la toile sans la regarder ; il la pose sur le chevalet tourné vers le meilleur jour. Il se place au bon endroit pour bien voir...

... « Dieu ! que c'est peu avancé ! creux, mince ! Tant mieux, puisque ça doit être repeint ! Mais l'harmonie est belle, les mouvements ont des

audaces heureuses, la touche a de la vie ! Oh ! quand la nature aura passé par là ! »

Et il prend modèle — « Ah ! ce modèle est-il insignifiant ! » Il chiffonne un peu ses hardes trop épinglées. Il reprend sa palette... Le modèle se transforme, il le revoit à travers son inspiration. Il attaque naturellement la figure principale. Aussitôt tout l'effet s'effondre ; plus de construction générale, plus d'homogénéité ! Bien plus, — et c'est le pire ! — il s'aperçoit que dans son impatience fébrile, il n'a pas mis chaque personnage rigoureusement à sa place ; des proportions sont défectueuses ! Il allonge les jambes d'un personnage, mais alors il n'a plus assez de terrain!

Enfin, irrité, nerveux, sur ces tons primitivement si fins, sur cette belle coulée de touches alertes, il plaque d'affreuses couches plombées, boueuses, des traînées cotonneuses ! Il barbouille, il gratte, il repeint. Il s'éternise sur la figure principale, sur la tête surtout, centre de son rêve. Il oublie que l'effet, l'expression même de cette tête, dépendent de tout ce qui l'environne ; que c'est la dernière chose qu'il devrait finir ; car alors il la réussirait en quelques instants, aidé par l'harmonie répandue alentour.

Mais maintenant que voulez-vous qu'il trouve dans son désarroi ? Il est pris du dégoût de son

tableau, de l'art, de lui-même ! Il abandonne sa toile qui décidément est gâtée, ayant perdu toute fraîcheur d'épiderme, à force de grattages, de ponçages ; car il ne sait pas encore le moyen de travailler à l'infini, en enlevant les parties défectueuses délayées dans l'essence et l'esprit de vin.

Adieu les beaux rêves ! Adieu génie si ardent tout à l'heure !

Voilà notre jeune artiste découragé, épuisé et poussé quand même par la rage fixe de ne pas s'avouer vaincu, et entêté à tout recommencer immédiatement. Il a pitié de lui-même, il se sent misérable ! C'est une faillite du cerveau, vraie maladie qui ne peut durer longtemps sans se compliquer d'opiniâtres insomnies, de gastralgie et de névrose.

Il s'est trouvé des critiques d'art qui se sont moqués de moi lorsque j'ai dit, dans « *Peintre paysan* », que le désespoir, en pareil cas, peut aller jusqu'aux idées de suicide.

Je parlais pourtant par expérience pour avoir été à ce point tourmenté.

Ils ont donc oublié tous ces noms d'artistes, même célèbres, qui se sont suicidés, désespérés de leur impuissance à réaliser l'idéal poursuivi, pauvres victimes de la chimère, le baron Gros, Léopold Robert, et tant d'autres...

Plus l'artiste est exalté par l'impression inspiratrice, plus la méthode lui est nécessaire. Pégase est un terrible cheval ; malheur à tout cavalier qui le monte et l'éperonne, dévoré d'une impatiente témérité !

Je n'ai connu aucun des illustres vaincus dont je viens de parler, mais j'ai vu autour de moi des lutteurs plus modestes, que le coursier ailé a foulés et écrasés sous ses sabots d'or.

Les lecteurs de la « Vie d'un Artiste » connaissent mon camarade d'études Charles Marchal. La belle santé de son tempéramment sanguin et nerveux à la fois, ses élans de bonté, ses traits d'esprit, avaient un rayonnement qui lui attirait les cœurs.

Les plus brillants écrivains étaient ses amis : les Dumas, les P. de Saint-Victor et tant d'autres le fêtaient.

Chacune de ses toiles lui attirait un succès sur lequel il ne se faisait pas illusion ; car au fond il était modeste et aimait passionnément l'art. Malgré tant d'éloges, il se décourageait. Il m'en a fait la confidence.

Et voici qu'un matin on le trouva sur son lit, correctement vêtu de son habit noir et de sa cravate blanche, à côté du revolver dont il s'était troué la poitrine. Et que d'autres !...

... Mais la catastrophe qui m'a le plus impressionné fut celle qui frappa mon vieil ami Gustave Jundt. La dernière fois que je le vis, il était en proie à cette folie de désespoir.

Il me montra les toiles auxquelles il travaillait : « Regarde, dit-il, ce que je fais ! Je n'ai plus de talent ! L'art me dégoûte et tout le reste ! » Il avait le regard terne, absorbé et plein d'angoisse.

Il faut dire que cet artiste très bien doué, tempérament poétique, avait toujours gaspillé sa vie et son talent par manque d'ordre et de méthode. Jusqu'alors, il s'était à demi sauvé par sa verdeur de jeunesse. Il se sentait au bout de l'impasse.

— Je le remontais : « Est-ce que nous n'avions pas tous de ces défaillances ? ... J'ai fait bien pire... ce n'est pas déjà si mal !... Tiens, arrange ceci et ça y sera ! » J'insistai sur tout ce qu'on peut dire en pareil cas. — Il me répondait par une telle volonté de lire en moi, que ses yeux plongeaient jusqu'au fond de mon âme. Il crut néanmoins à mes pieux mensonges, et c'est, repris d'un de ces accès de gaieté si lumineuse, si soudaine, inoubliable pour ceux qui en ont été éclairés, qu'il me tendit sa brave main en me disant : « Merci, pour tes bons conseils ; mais tu vois bien que je blague ! ... » Et il continua sur un ton spirituel et plaisant. Ses yeux rebrillaient.

Je le quittais, rassuré sur son état mental. Il me poursuivit, jusqu'à l'escalier, de ses étincelantes goguenarderies ! Chemin faisant, je me répétais : « On ne sait plus décidément si Jundt est sérieux ou s'il plaisante ! ».

J'allais chez Jean Carriès qui faisait mon buste. Jean Carriès, encore un artiste de belle fantaisie que dévorait la passion des recherches d'art dans l'acharnement d'un travail de *bohême* qui l'a tué ! Après la séance j'allai chez mes enfants à Montgeron.

Le lendemain, je revenais gaiement à l'atelier du sculpteur. Il m'ouvrit et je ne lui trouvai plus cette expression de joie nerveuse, déférente et à la fois sarcastique, que tous ses familiers lui ont connue. Il était sérieux et il me dit : « Vous ne savez pas ? On vient de me dire que Jundt s'est jeté par sa fenêtre et qu'il s'est tué sur le pavé ! » Consternés, bouleversés, nous courons aussitôt chez notre pauvre ami. En route : « C'est peut-être, dis-je à Carriès, un faux bruit provoqué par ses mauvaises charges ; avant-hier il en était aux plus sinistres plaisanteries ! »

Nous trouvâmes sa concierge en pleurs... Hélas, c'était bien vrai.

On me pardonnera cette digression. De tels faits sont trop terribles en leurs leçons, pour être des hors-d'œuvre.

Donc la liberté et l'indépendance ne dispensent pas de la méthode. Donc les vieux artistes doivent aux jeunes les conseils de leur expérience.

Nous allons tâcher de nous en acquitter.

II

OU L'IMPRESSION DOIT LAISSER PRENDRE LE PAS A LA SAGESSE.

Oui ! je le répète, l'impression est tout dans les arts, attendu qu'ils ne vivent que par elle. Mais il est nécessaire qu'elle soit étayée par l'expérience, l'observation et la méthode qui en découle.

L'impression qui se livre à tous les hasards dégénère facilement en folie. Dans tous les cas, elle n'exerce sa puissance que sur des terrains propres aux idées et aux sentiments qu'elle suggère, bien préparés pour les élever, les nourrir, amener leur éclatante floraison et leur pleine fructification.

Elle est le germe de tout et elle n'est rien sans une saine culture.

Toute l'histoire enseigne à quels désastres le génie lui-même s'expose lorsqu'il fait fi de la prudence.

Nous avons insisté sur le devoir imposé au maître de respecter l'indépendance absolue du senti-

ment de son élève ; cela ne veut pas dire que le maître ne doive pas avertir cet élève de tous les dangers qui le menacent à chaque pas, surtout après un premier succès.

Le succès autrefois arrivait insensiblement à l'artiste qui, loin des expositions et du tapage de la publicité, travaillait sans trop d'ambition, obscurément et consciencieusement, au jour tranquille de l'atelier.

La renommée l'habituait peu à peu à une lumière plus vive, par ses encouragements à demi-silencieux ; et lorsqu'en son honneur, elle embouchait toutes ses trompettes, l'artiste était déjà puissant et fort ; ayant cimenté son personnel métier, base solide, sûr appui à des exaltations qui deviennent dangereuses pour les gloires soudainement retentissantes que l'on voit parfois de nos jours. Car l'immense publicité de caprice et de réclame a tout changé. Elle fait passer subitement l'élève encore inexpert, après une première inspiration heureuse, de l'obscurité complète, à l'éclat du grand soleil. Aucune gradation. Voici notre débutant ahuri de se voir tout à coup illustre, condamné à la nécessité de produire les chefs-d'œuvre que désormais on attend de lui. On ne lui laisse pas le temps de se frotter les yeux troubles d'éblouissement, on l'improvise grand homme.

Qu'il marche sans faiblesse ! Peu d'artistes résistent sans broncher à cette épreuve. Dans cette périlleuse situation, les uns, aveuglés par la vanité de cette gloire qui ressemble par la surprise aux changements à vue des apothéoses du théâtre, se livrent à l'entraînement immodéré de ce qu'ils appellent leur génie, et, méprisant la tradition et ses conseils, ils se heurtent au premier écueil et retombent comme des ballons crevés.

D'autres se sentent paralysés par le sentiment de la grande responsabilité qu'entraîne un si rapide succès. Les acclamations publiques tout en surexcitant leur orgueil n'empêchent pas ceux-ci de se juger modestement. Ils savent que les chefs-d'œuvre ne s'improvisent pas et c'est en tremblant qu'ils reprennent leur tâche ardue. Ils cherchent, ils cherchent, dédaignant tout ce qu'ils trouvent indigne de l'engagement contracté envers leurs admirateurs. Plus leur ambition grandit, plus ils se désolent, dans le mépris de leur propre impuissance. Ils exagèrent alors des qualités naturelles qu'ils auraient mieux fait d'ignorer. On ne les comprend plus et on s'étonne de les voir errer incertains, pour longtemps affaiblis lorsqu'ils ne tombent pas définitivement dans l'oubli.

Si misérable qu'apparaisse la question de métier, par les raisons que je viens de donner, le lecteur

appréciera la nécessité de l'aborder. Elle s'impose à tout manuel d'esthétique, où elle tient la place qu'occupe l'hygiène dans la pratique de la vie.

Il nous faut donc un instant déserter les hauteurs immatérielles et sereines de l'impression.

Nous les retrouverons plus loin.

III

QUESTION DE MÉTIER. LE PROCÉDÉ DE LA PEINTURE A L'HUILE.

Commençons par charger notre palette. Dans quel ordre ranger les couleurs ? Cela n'a aucune importance et, dans le feu du travail, on n'a pas le temps d'y songer. Mais j'aime, à chaque commencement de séance, une palette propre. Cette précaution n'est nullement incompatible avec la fougue de l'exécutant. La palette d'Eugène Delacroix reluisait comme une glace. Il est inutile qu'elle pèse plusieurs kilogrammes et qu'elle vous creuse un sillon à la naissance du pouce, ni qu'elle s'encroûte au point de former comme des nids d'oiseaux au fond desquels Théodore Rousseau, de la pointe du pinceau, fouillait pour y chercher un peu de couleur fraîche.

C'est déjà une jolie préface que ces couleurs

rangées sur la brune palette. Elles suffisent ainsi pour mettre en joie les enfants. Je me souviens, dans mes tendres années, de quel ravissement étaient pris mes yeux devant certains bleus, jaunes ou rouges. Mais, elles ne disent pas grand'chose à nos sens cultivés, avant tout, avides d'harmonies. Neuves et vierges, elles n'ont pas d'histoire. Elles se déroulent autour de la palette circulaire, comme ces brillants galets des golfes de la Méditerranée, si variés, si sonores, qui chantent, dans les vagues frémissantes, la plainte alternée des siècles qui les ont longuement roulés et agités sur le rivage.

Mais, si elles sont muettes du passé, elles ont l'avenir qui peut être glorieux.

Elles sont engageantes et pleines de promesses. Ne nous y fions pas trop cependant ; elles ne tarderont pas à nous jouer des tours.

Elles sont complaisantes, tant qu'il ne s'agit que de peindre *au premier coup,* directement sur la toile. Elles s'y prêtent volontiers et nous font la surprise de tomber en touches homogènes amenant une facile harmonie. Encore faut-il, pour qu'elles puissent être travaillées, qu'elles s'accrochent bien sur une surface ni trop lisse, ni trop rugueuse, à un grain pas trop régulier.

La peinture au premier coup a de grands avantages et, si vous étiez le bon Dieu, je vous con-

seillerais de n'en faire jamais d'autre. Les couleurs, par ce procédé, conservent leur fraîcheur et leur vivacité et lorsque le temps les a nacrées, elles prennent un émail et une limpidité magnifiques.

Mais hélas ! cette manière a ses défauts et surtout ses insuffisances. Lorsque la couche est trop mince, elle se creuse en séchant. Excellente pour les improvisations, et les études rapides, la peinture au premier coup ne peut pénétrer toute pensée très profonde, tout sentiment longuement vécu ; ses qualités, si charmantes qu'elles soient, sont de surface et se refusent aux pénétrantes intimités du modelé qui demande un travail prolongé et soutenu ; car la pâte des couleurs sèche peu à peu, durcit par dessus lorsqu'elle est encore liquide par dessous, ce qui amène extérieurement une sorte de pelure flottante que le pinceau enlève et roule en horribles grumeaux. Il s'embourbe dans cette sorte de glu, s'impatiente à ne pouvoir lier les tons ensemble et se cabre, tout à fait revêche. Vous essayez en vain d'y ajouter de l'huile pour dissoudre les grumeaux, cela fait une sorte de pommade rance et insipide.

Il y a pourtant d'heureux moments où ce travail du premier coup permet l'étude sérieuse, si la préparation de la toile n'est pas trop absorbante ; c'est l'hiver, par les gelées, en modérant l'action

du chauffage et en ayant soin, pour la nuit, de placer le tableau dans un réduit tout à fait froid.

On peut alors travailler un important morceau deux ou trois jours de suite et le terminer. Je dis un important morceau, parce que le travail qui procèderait par petites parties isolées, ne pourrait être que décousu et mauvais ; car, comme je l'ai dit, il faut toujours prendre un tout dans ses rapports harmoniques.

Mais ces bonnes fortunes qui permettent de travailler deux ou trois jours à cet important morceau et de le terminer dans la franche *pâte,* sont très rares et impossibles l'été. Vous laissez donc, dans les cas ordinaires, reposer votre ébauche et lorsqu'elle est suffisamment sèche, au moyen d'un grattoir ou mieux d'une pierre ponce, vous enlevez les grumeaux et les empâtements gênants et vous reprenez votre travail par une peinture *au second coup*.

Adieu, alors, tout cet éclat de surface, cet équilibre harmonieux du *premier coup*.

Lorsque vous y avez touché, vous ne savez plus à quel point vous vous engagez. D'abord, vous vous trouvez en présence d'un ennemi, *l'embu.* C'est-à-dire que la seconde couche est très vite absorbée par la première encore poreuse et devient terne et plombée.

Certains peintres composent avec cet ennemi, croyant pouvoir tirer parti de sa matité parfois agréable, et écrivent derrière la toile : « Ne pas vernir ! » Mais ils comptent sans l'amateur aimant le lustre qui, malgré cette recommandation, ne manquera pas d'enduire le tableau de la précieuse résine, laquelle, alors, mettra au jour de malencontreuses taches jusque-là dissimulées.

La peinture à l'huile est faite pour être vernie. Il ne faut pas qu'elle compte sur les apparences si fragiles de l'embu. Cette apparence de velouté mat doit être la qualité du ton lui-même et le vernis a pour but de le faire ressortir davantage.

Le vernis est pour les peintres le meilleur conseiller et il souligne toutes les fautes.

Nous supportons assez facilement les tons faux dans l'aquarelle, le pastel, la peinture à la détrempe où la matité les dissimule. Le vernis, au contraire, exige les harmonies belles et justes. Il exaspère l'horreur des vulgarités, les abominables rancissures, mais il donne tout son éclat et toute sa suavité à une teinte exquise.

La peinture au second coup est loin de tomber, sur la couche du premier coup, avec l'homogénéité et la fraîcheur de celle-ci. Elle a pour effet certain, au contraire, de détruire tout ce fragile éclat en le recouvrant d'une couche lourde, terne et embar-

rassée, au désespoir de l'artiste inexpert qui voit tout ce qu'elle lui fait perdre, sans lui laisser encore pressentir ce qu'elle lui fera plus tard gagner. Ennuyé d'avoir gâché les belles promesses du *premier coup,* vous laissez sécher votre peinture au *second coup,* pénible et plombée, jusqu'à ce qu'à son tour, suffisamment durcie, elle vous permette d'aplanir les rugosités encombrantes, et de faire disparaître l'*embu* par un léger enduit de *siccatif de Harlem.* La mince pelure de ce siccatif aura pour avantage de durcir les dessous et d'empêcher la couche inférieure de repousser à travers la nouvelle qui va la recouvrir.

Le désir de peindre vous reprend devant ce travail où vous n'avez plus rien à ménager et qui va se plier cette fois à votre volonté, car vous ne vous trouvez plus devant les hazards heureux du *premier coup,* déjà détruits. Vous repeignez alors franchement, l'œil toujours dans l'ensemble, comme si vous ébauchiez, avec de gros pinceaux ; les petits sont détestables lorsqu'ils ne sont pas absolument nécessaires pour les minuscules opérations de la fin comme de piquer un point lumineux dans une prunelle. Ils font de lourds détails où il ne faut que d'imperceptibles indications, parce qu'ils s'y emploient tout entiers, tandis que les larges brosses, d'un ou de deux poils, pour qui

sait s'en servir, indiquent finement dans l'ensemble les détails les plus délicats.

Cependant, il arrive rarement de retrouver dans le *troisième coup* de l'exécution, la fraîcheur et la limpidité du *premier*.

Il est probable que vous aurez encore à reprendre les morceaux. Mais laissez-les pour le moment et travaillez à d'autres parties ; attendez que vous vous rendiez compte de ce qui y manque au juste. C'est en travaillant à côté que vous y arriverez. Un tableau doit être conduit simultanément dans toutes ses parties ; si on s'éternise sur un point isolé, on est perdu. Le morceau le plus rebelle lorsque vous l'avez mis dans l'harmonie ambiante, a l'air de se faire tout seul. Car vous le bâtissez sur un terrain solide, guidé par le voisinage ; et de même que la finesse du *premier coup* a entraîné la lourdeur du *second* et ce qui peut en rester au troisième, de même cette lourdeur permettra au quatrième, s'il est nécessaire, de reprendre la finesse, la fraîcheur primitives avec plus de profondeur et de solidité.

Et l'on peut dire en général que *sur les tons fins, on peint lourd* et que *sur les tons lourds, on peint fin*.

Néanmoins, il est toujours mauvais d'appliquer une retouche isolée sur une partie de plein mo-

delé, comme une joue par exemple, et c'est pourquoi, si ce n'est dans les détails de peu de surface, une tête que l'on reprend, doit être au moins effleurée tout entière. Lorsqu'elle a été préalablement travaillée, on la repeint d'ailleurs très vite et très sûrement, car on la sait par cœur et elle reprend alors tous les avantages d'adresse et de pureté du *premier coup,* avec cet autre avantage très grand d'une sorte de solide mystère (qu'on me pardonne ces deux mots contradictoires) qui permet de la regarder longtemps sans en deviner le fond, suprême privilège des chefs-d'œuvre.

Le lecteur me pardonnera d'entrer dans ces longues minuties plus ennuyeuses encore à écrire qu'à lire ; elles s'adressent aux peintres et je les crois utiles.

On comprend combien le procédé à l'huile est difficile et passionnant. Lorsqu'il est réussi, c'est le plus profond, le plus puissant et le plus solide des procédés.

Résumons ce qui précède :

La peinture au *premier coup* est la plus facilement brillante et fraîche ; celle du *second coup* est rarement un résultat : c'est un état de passage souvent lourd et bourbeux ; celles du *troisième coup* et du *quatrième* et suivants sont les plus profondes et peuvent reprendre l'éclat et la liberté premières.

Tout peintre, sous prétexte d'indépendance, ne doit pas négliger la recherche d'une bonne méthode qui, seule, lui permettra de tirer profit des dons qu'il tient de la nature.

Voici celle que je propose pour l'exécution d'un tableau :

IV

J'ai dit et je viens de répéter qu'il n'y a guère de bonne peinture au *second coup* ; mais cela dépend de l'état des dessous et j'aurais dû préciser davantage en ajoutant ces mots : « lorsque ce *premier coup* a eu l'intention d'être définitif et qu'il est, bien qu'incomplet, déjà dans l'esprit et le ton cherchés ».

En ce cas, on peut affirmer que *deux tons absolument pareils* ne peuvent être superposés sans lourdeur ; que l'un étouffe l'autre et qu'ils ne sont pas meilleurs pour la procréation de la vie, que deux époux aux tempéraments absolument identiques.

Cette deuxième couche *ne peut alors qu'appesantir la première.*

Cet inconvénient est doublé par la rencontre, au même endroit, d'empâtements pareils aussi.

Mais il est possible, il est excellent même de peindre un *second coup* sur un *premier,* lorsque celui-ci n'est qu'une couche de couleur destinée à le recevoir ; car alors elle a été combinée dans le seul but de le faire chanter et cette combinaison peut amener directement un résultat définitif.

Ce *premier coup* ainsi compris s'appelle *préparation.*

Il est important de ne donner à cette préparation aucun charme de couleur, aucun agrément de modelé, ce qui n'est pas facile, tant les premières touches d'un pinceau bien organisé ont la tendance de tomber d'accord en charme et en harmonie.

Il faut donc refouler toute inspiration prématurée, inopportune, incomplète et qui ne serait qu'un obstacle à l'inspiration consécutive et définitive.

Mais il faut que cette préparation soit rigoureusement juste comme proportion, mouvement et mise en place ; qu'elle soit plus claire, mais assez puissante pour que la peinture qui va la recouvrir ne soit ni trop pâle ni trop veule. Les empâtements doivent y être évités.

Il y a encore une autre façon de préparer, c'est d'enduire la toile d'une teinte plus ou moins foncée et colorée selon les besoins des différentes parties en ménageant les lumières, mais sans

aucune indication de forme. Là dessus on dessine et l'on peint. Lorsque le sujet à rendre est familier à l'artiste, cette façon d'ébaucher laisse plus de liberté d'allure et de facilité expéditive.

Je blâme absolument les peintres qui, au couteau à palette, sabrent ces préparations d'empâtement de hasard afin que, recouvert d'une pâte légère, ils singent une vigueur et une énergie absentes en réalité.

Pendant que la préparation sèche, le peintre ne perdra pas son temps. Il étudiera son projet à fond. Il fera des dessins serrés de chaque figure importante afin d'en posséder, pour ainsi dire, la forme par cœur ; il peindra des pochades d'après nature à l'heure de l'effet. Rien n'est d'ailleurs exquis comme d'étudier la nature à travers l'idée qui vous hante et qui attend sa réalisation préparée à l'atelier. C'est la volupté de l'explorateur devant des trouvailles inattendues qui, chaque jour, augmentent l'intensité de la conception et en reculent les limites. La joie que les jeunes artistes en ressentent est si grande, qu'ils oublient les précautions les plus élémentaires contre les rhumatismes et autres maladies dont la menace, surtout à la tombée du jour, les suit partout dans leur ivresse.

Si prosaïque que soit cette recommandation, qu'ils y songent : que d'artistes se repentent

d'imprudences funestes, comme cette pauvre et géniale Delphine Bernard dont j'ai raconté la vie et qui, prise par un terrible orage contre lequel elle ne s'était pas garantie, a contracté aux champs cette longue maladie qui a empoisonné sa vie, et dont elle est morte.

Enfin, pour revenir au cœur du sujet, lorsque les préparatifs seront terminés et que l'artiste attaquera de nouveau sa toile, il aura le double avantage de se trouver devant une préparation sèche à point et une conscience plus lucide de son sujet. Il en aura la clef et la lumière. Qu'il se livre alors à toute son inspiration d'autant plus ardente qu'elle aura été plus éclairée.

Mais avant de revenir à l'impression qui doit commencer à s'impatienter, et de lui dire : « Madame à votre tour », j'ai encore deux mots à dire ici.

Il n'y a rien de plus précieux en peinture que les touches d'inspiration ; c'est-à-dire celles qui tombent d'un pinceau ému et frémissant sous une exaltation d'âme. Et c'est pour les garder vierges de toute retouche que je recommande tant de soins préparatoires.

Le commençant, nous l'avons vu, les jette tout d'abord ces touches d'inspiration et ne les retrouve plus. Mais il y a des artistes même expérimentés qui les alourdissent et les amollissent par l'opiniâtre et

absurde recherche d'une perfection chimérique qui les empêche de quitter leur œuvre même lorsqu'elle a donné tout ce qu'ils pouvaient en attendre. Cette manie d'une cônscience exagérée est souvent funeste. Rien de plus important et de plus difficile que de connaître le point où l'on doit s'arrêter.

S'il est pernicieux de se rendre aux éloges despotiques de ceux qui vous crient dès les premières indications heureuses : « N'y touchez plus ! », la soif du chef-d'œuvre absolu est bien aussi dangereuse. C'est en vain que vous suppliez celui qui en est dévoré de ne plus toucher à une partie que vous savez réussie au dernier point qu'il lui est donné d'atteindre, c'est en vain que vous lui faites donner sa parole d'honneur qu'il n'y travaillera plus ! Il vous la donnera cette parole d'honneur ! Mais quittez-le et rentrez à l'improviste et cet homme qui n'a jamais menti dans le vrai sens du mot, vous le retrouverez, sans remords, rivé à la destruction de sa plus belle expression d'art, dont, dans l'infini de son idéal, il ne sera jamais satisfait.

Et cette manie acharnée où il y a plus de conscience que d'orgueil, peut lui faire perdre son temps et sa santé, gâter un chef-d'œuvre et aboutir à la folie.

Lorsqu'en toute sincérité, un artiste a reconnu la réussite de son œuvre et qu'après un repos et la claire épreuve de la nuit, il a prononcé le mot sacramentel : « *Ça y est* ! », qu'il n'y touche plus avant de l'avoir oubliée. Il n'y a qu'une vérité pour chaque expression qui ne peut pas « *y être* » deux fois différemment. Changer la moindre partie remet tout en question. A quoi bon alors essayer une autre aventure peut-être, probablement périlleuse, sur la réussite dont la satiété vous a dégoûté. Tout changement, dans ces conditions, paraît tout d'abord excellent. « J'ai sauvé mon tableau ! » crierez-vous. — Hélas vous venez de le compromettre...

Toujours ce travail inquiet est vain. On a cru transformer le tableau, on n'a fait que le transposer d'une gamme dans une autre qui ne peut être que plus lourde.

Le Poussin ce solitaire, parfois trop scrupuleux, a ainsi enlevé la fleur de l'exécution de certaines de ses toiles. Oh ! comme on le regrette, lorsqu'on regarde son adorable *Apollon amoureux de Daphné* qu'il n'a pas eu le temps de gâter car une mort (par hasard judicieuse) l'en a empêché.

Une belle inspiration qui avorte pour avoir été trop peinée ne se représente guère. Quel désespoir pour un peintre !

L'écrivain n'a pas de ces inquiétudes. Il garde ses manuscrits à tous les états de sa pensée. Il peut facilement reprendre ce qu'il a dédaigné un moment. Mais s'il les perdait, jamais il ne referait leur contenu : on ne vit pas deux fois le même instant.

Un des secrets de l'immense production de Rubens, c'est de n'avoir jamais gâté, ni abandonné une toile où il constatait des erreurs. Il la terminait toujours. Puis souvent il reprenait le même sujet, en tenant compte de ces erreurs et il mettait moins de temps à terminer cette œuvre nouvelle, qu'il n'en eût dépensé à mal corriger la première.

Gardez-vous de figer un tableau par une malencontreuse insistance. Occupez votre esprit ailleurs et n'y pensez plus. Cependant si après l'avoir oublié, vous le revoyez et qu'il ne vous semble pas avoir atteint toute l'intensité désirable, alors ce tableau peut être l'objet d'une reprise lucide qui, loin de l'alourdir, ajoutera à son aisance et à son rayonnement. Dans ces conditions une œuvre ne peut jamais être trop travaillée ; car chaque fois qu'on y met la main, c'est qu'on y est poussé par une remarque claire.

Et vous n'alourdirez pas l'exécution, car vous aurez la patience d'enlever à l'esprit de vin et

l'essence, les parties faibles, au lieu de les couvrir de pesantes retouches.

Signalons encore un danger : lorsque vous exécutez une partie à côté d'une autre qui est finie, il ne faut pas regarder cette dernière comme étant encore en question ; vous la trouveriez mauvaise, si bien qu'elle fût. Ne vous laissez pas entraîner à y faire des changements, n'y touchez pas tant que la seconde ne soit aussi finie. Car votre œil cherche toujours l'harmonie et cette harmonie est impossible entre deux parties à deux états différents. Plus l'artiste est nerveux, plus il a une tendance à se dégoûter de celle qui est terminée et à croire à la nouvelle qu'il est en train de faire. De là le danger.

Hélas ! tout ce que je viens de dire ne donnera pas le talent, mais pourra épargner le temps de l'artiste et éviter de tristes déconvenues.

Il me reste encore à ajouter une chose que je souligne : *Il faut fuir comme la peste, la préoccupation de l'exécution en elle-même,* c'est à dire abstraite, isolée du reste.

L'exécution considérée par elle-même n'existe pas en art ; c'est une hérésie ou plutôt c'est un mirage, même pour un maître d'écriture intelligent qui veut autre chose qu'une perfection graphique sans caractère. Celui qui voit, qui com-

prend, qui sent, qui se rappelle, exécute toujours bien lorsqu'il est sincère.

C'est se perdre que de se préoccuper de l'exécution en tant que manière ; c'est lâcher la proie pour l'ombre et arriver fatalement à la mauvaise pratique étroite et stupide.

L'artiste ne doit chercher que la forme, la couleur, la pensée et l'émotion. Lorsqu'il arrive à les rendre supérieurement, son exécution est naturellement magnifique, inconsciente servante de l'observation et du tempérament du peintre avec qui elle fait corps.

Elle progresse, elle descend selon le plus ou moins d'intensité esthétique qu'elle est chargée de traduire.

En réalité, ce n'est pas l'exécution qui commence à monter ou à décliner ; c'est la qualité de l'idée qu'on lui donne à exprimer.

On peut apprendre à ne pas faire de mauvais vers, mais aucune prosodie ne peut enseigner le moyen d'en faire de bons ; c'est le génie qui les souffle à l'oreille. C'est la même chose dans tous les arts.

La science ne doit servir qu'à garantir la liberté intuitive que le bon Dieu nous a donnée, des mauvais empiètements qui la menacent, qu'à la protéger contre le mauvais goût ambiant. L'exécution

c'est le style extérieur, image du style intérieur que revêt l'esprit, que conçoit le cœur, et c'est pourquoi, comme dit Buffon : « Le style c'est l'homme. » Si vous pensez à la manière d'un autre artiste vous vous égarez ; car la vôtre, seule, vous est bonne. Défiez-vous des influences qui la rendraient bâtarde.

Mais comment la reconnaître? — direz-vous, — comment distinguer l'emprunt involontaire des vrais dérivés de la source.

C'est bien simple.

Si roué que l'on puisse être par l'adoption des *trucs,* si engagé dans les complications factices et les préjugés courants, on n'en a pas moins eu son Éden, son innocence première et si l'on est prédestiné aux arts (ce qui est avant tout nécessaire) on n'est pas sans avoir cherché à tracer, sous des yeux encore naïfs, quelque objet de prédilection ; le visage de sa mère par exemple et l'on n'est pas sans avoir conservé ce premier essai. Eh bien ! qu'on le consulte et l'on y trouvera le secret de sa propre exécution naturelle ; celle qui devra se continuer sans effort.

Ce n'est qu'un embryon mais où se devine le style de l'artiste futur, s'il ne s'égare pas à courir les chimères.

On reconnaît l'arbre à ses premiers fruits. C'est ce qui fait dire, sous forme de paradoxe, cette

vérité : « On ne peint jamais mieux que la première fois ! »

Donc ne raffinons pas avec nous-mêmes, prêtons nos yeux tout grands à nos sensations, à notre amour et laissons aller le pinceau ; ne pensons jamais à cette touche qui doit les servir et qui les servira d'autant mieux que nous ne l'influencerons pas, par de mortelles préméditations. Ne pensons pas plus à son mécanisme qu'aux battements de notre cœur. Les médecins nous défendent de nous tâter le pouls ; l'exécution n'a d'autre agent vrai que le pouls du sentiment et de la pensée.

C'est ce que ne comprennent pas trop souvent les professeurs dont le seul enseignement consiste à démontrer le métier de peindre ; c'est-à-dire celui résultant de leur courte vue, un composé de mille préjugés étroits contre lesquels l'élève aura à se débattre toute sa vie.

Si, au lieu de cela, ils lui disaient : Vouez votre âme à l'amour de la nature et à son fervent respect ; invoquez le Créateur suprême ; c'est la seule façon d'apprendre à bien peindre, car alors vous discernerez les caractères du vrai ! Est-ce tout ce qu'ils auront à lui dire, ces maîtres ? Ma foi, je suppose qu'ils lui auront appris à tailler son crayon !

IV

OU L'IMPRESSION REPREND TOUS SES DROITS

Nous venons de voir que s'il est nécessaire d'apprendre le métier, ce n'est nullement pour que le peintre s'approprie le métier des autres, mais pour qu'il soit bien maître de celui que la nature lui a donné, pour qu'il aplanisse les obstacles qui le gêneraient ; enfin c'est pour la plus grande liberté, science et maîtrise de son instinctive manière, pour qu'il arrive à la plus naturelle et la plus belle expression de son sentiment esthétique. Cette vérité est si simple qu'on n'y eût pas fait attention, si je m'étais contenté de l'énoncer et il m'a fallu ennuyer mon lecteur pour bien établir son importance.

Enfin, nous sommes sortis de ce laborieux chapitre d'intérêt matériel, mais, croyons-nous, indispensable à la réalisation de l'immortelle idée de l'art.

On a dit : « Apprendre c'est perdre ! » C'est gagner si l'on est bien convaincu que sur cent choses apprises, il y en a plus de quatre-vingts à oublier comme encombrantes ou mauvaises. Le difficile est de bien discerner. Mais ceux qui ont conservé la droiture du cœur et la clarté des yeux, n'ont pour

cette élection, qu'à se laisser entraîner par cette Egérie familière l'*impression*. Elle va rentrer en scène après les pénibles questions de métier ; et je crois bien faire de donner ici une lettre qu'elle a autrefois dictée à Savarette, ce vieux peintre de mon roman de ce nom, à l'adresse de Jean Gérard son disciple bien-aimé, à propos d'un de ses tableaux entrevu au Salon. J'avais alors laissé inédite cette lettre du peintre paysan, pour ne pas encombrer la marche de l'action :

... « Je sors de l'exposition, mon cher Jean, où j'ai vu ton tableau bien placé. Je l'ai aperçu tout à coup, n'en sachant rien, et je puis te dire que si je n'ai pas tardé deux secondes à t'y reconnaître, j'ai eu néanmoins, tout d'abord, l'impression désintéressée de ton œuvre. Je dis cela parce que je crois que la grande impartialité d'appréciation sur l'artiste que l'on est appelé à juger est fort empêchée par la grande amitié que l'on peut avoir pour sa personue. On est alors, selon la dispostion nerveuse, ou trop indulgent ou trop sévère.

« J'ai donc pu, le temps d'un clin d'œil, plus sûrement que ne le feraient de longues méditations, j'ai pu juger ta toile avec une certitude que je ne puis trouver dans ton atelier.

« Or, sans aucune autre influence que celle de

mon sentiment d'art, devant ton tableau, mon impression a été celle-ci : « Voici beaucoup de « science et de sûreté de pinceau. Je préférerais ces « qualités plus dissimulées afin que l'expression de « ce que nous appelons la *note d'art,* en jaillît plus « directement et plus impérieusement ». Je sais tout le sentiment de ton âme : tu l'as prouvé bien des fois ; mais il est temps de veiller à ne pas l'amoindrir dans ses vibrations, par un excès, plus méritant que salutaire, de sincérité trop appliquée.

« N'oublie pas que s'il a besoin d'une science sans laquelle il ne serait qu'aventure et impuissance, l'art n'est pas la science. Il est avant tout la floraison du génie, son éclat, son parfum, lorsqu'il n'en est pas la mélancolie, la tristesse et la désolation. Il n'est pas davantage la nature, bien qu'il en procède, qu'il ne puisse rien sans elle, puisqu'il en est l'image animée par la passion de l'homme. Et, cher ami, je fus pris d'un scrupule ; je me suis reproché de t'avoir peut-être trop tenu par les lisières, de t'avoir prêché trop rigoureusement la conscience du rendu.... comme si tu pouvais ne pas être naturellement consciencieux.

« Jamais tu n'as été plus fort que dans ce tableau, mais je crois que tu n'y a pas mis tout le charme dont plusieurs de tes œuvres ont été imprégnées.

Je te trouve trop exact, d'une logique trop appaparente ; tu dévoiles le mystère où tremble la vie, ce qui la refroidit. Exemple : le soleil devrait davantage dévorer le modelé de tes nymphes trop chargées de demi-teintes ; trop *reposément* dessinées, trop peu frémissantes dans l'onde irisée; pas assez vaporisées par ses reflets. Il y a trop de justesse rigide de ton, trop de mouvement raisonné à ta cascatelle que l'on voudrait plus éparpillée, dans un plus adorable et folâtre brio.

« Non ! tu n'as jamais été plus ferme, plus puissant, et pourtant je préfère de toi certaines toiles moins substantielles.

« Tant mieux ! Lorsque tu seras convaincu du danger, tu n'en auras que plus de hardiesse dans ta liberté créatrice. Du reste le public ne te fera pas ce reproche. Ton succès est certain si j'en juge d'après ce que j'ai vu et entendu.

« Et puis, j'exagère sans doute. En te reconnaissant, mon attention se sera compliquée d'appréhension nerveusement troublée. En y revenant j'ai été presque satisfait de tous points ; mais je n'étais déja plus le juge implacablement impartial. Je maintiens donc mes observations.

« Songe bien à ceci : il ne faut pas confondre l'amour de la nature qui crée les chefs-d'œuvre, cet amour divin, avec cette reconnaissance émue,

affectueuse et profonde même, que l'on peut éprouver pour des choses usuelles, utiles et familières dont on se complairait à faire, religieusement, le reconnaissant portrait d'autant plus respecté, qu'il serait plus exact et consciencieux. Cette erreur de mise au point trompe souvent ceux qui vivent longtemps à l'écart des centres intellectuels où se croisent sans cesse des courants esthétiques, lesquels ne s'accommodent pas toujours de la patriarcale vertu.

« L'isolement est nécessaire pour se retrouver soi-même, se recueillir, approfondir. Trop prolongé, il est dangereux parce qu'il pousse trop à l'absolu dans un rendu de la nature où minutie est prise pour conscience. Lorsqu'on regarde ainsi les choses, on les peint comme elles sont pour le vulgaire, dans leur abstraction matérielle. Lorsqu'au contraire on s'est bien imprégné de leur caractère harmonique, on les voit entourées du grand mystère et, sans s'en douter, sans effort, on les exprime avec l'idéal qu'on leur prête, avec les pensées qu'elles suggèrent ; ce qui les sort du sujet particulier pour les faire entrer dans le poème général. Tu sais tout ce que tu dois savoir de l'exécution. Étudie quand même et toujours, mais, cherche les spectacles rares où les éléments s'exaltent ; pousse l'effet moins à

l'exactitude d'imitation, qu'à l'intensité d'expression, fût-ce parfois au détriment d'une logique de prose toujours moins profonde que celle de la poésie vivante.

« Tu es assez bon cavalier pour n'avoir pas à craindre les bonds du glorieux cheval. Livre-toi. tu as une méthode sûre et tu sais où conduisent les emportements irréfléchis. Étudie surtout les choses dans leurs transmutations, dans les modifications qu'elles subissent pour leur rôle dans les harmonies et dans leur association aux drames de la vie, dans tout ce qui leur donne comme une pensée et les met en rapport avec ton sentiment. C'est alors que la nature terrestre te confiera toutes ses ferveurs vers le ciel, tandis que tu sentiras toujours, sous ton talon, l'appui du sol solide qu'il ne faut jamais quitter. Leconte de Lisle disait : « L'idéal est une bête qui marche « debout, la tête haute, les yeux vers le firma- « ment, mais qui, toujours, doit se sentir ferme « sur ses pattes de derrière ».

Tu peux maintenant regarder les effets avant les substances. L'art vit de ces effets et meurt de tout ce qui les refroidit. Ne crains rien de l'enthousiasme et prends tes aises avec la science elle-même, à condition que tu ne perdes pas de vue la vérité. Ne me reproche pas de te dire le

contraire de ce que je te disais autrefois. Si alors je t'avais parlé de cette façon, je t'aurais perdu.

« Car il faut connaître la nature bien à fond, pour ne pas s'égarer à suivre les mirages de ses apparences. Tu es arrivé au moment de regarder sans danger les éléments dans leurs grandes harmonies et d'y rechercher les accents essentiels de la vie supérieure.

« Ton vieux maître et ami,

« SAVARETTE. »

V

Voici donc que le vieux Savarette, après avoir enseigné à Jean le fini, en arrive à ne plus lui montrer que l'infini. Il le croit assez armé pour défier en face les astucieuses chimères qui font le guet aux abords de l'idéal ; assez fort pour éviter les pièges qu'elles lui tendent ; assez préparé par l'observation incessante, assez défendu contre le sphinx et l'ange, pour tenter la lutte suprême à l'assaut victorieux de la forme de l'art.

Cependant nous voici arrivé au moment qu'on pourrait appeler notre quart d'heure de Rabelais, où il faudrait payer de preuves, montrer l'art, son essence, sa mission et son but.

Questions mille et mille fois posées, sur lesquelles tant de cerveaux ont médité et qui attendront toujours la réponse définitive parce qu'elles s'adressent à des problèmes infinis.

Mais à quoi bon prouver une chose que tout le monde sent plus ou moins, depuis qu'Orphée attendrissait et charmait les bêtes. Nier l'art ! Est-ce qu'on nie l'extase adorable de ses élus ? Oui, comme le soleil, l'art peut dire : « J'illumine le monde, donc je suis ! » On ne prouve pas ce qui resplendit !

L'art est le culte du Beau.

Contre ceux qui le nieraient, tous les siècles se lèveraient de leurs cendres qui recouvrent encore tant de chefs-d'œuvre ensevelis. C'est ce que crie l'éternelle Muse que nous avons invoquée, que nous invoquons, que nous invoquerons à chaque page de ce livre. Elle crie ceci : « Non seulement l'art existe, mais il ne peut périr ; le temps le rend plus vénérable et redouble sa beauté ; ses ruines le sacrent. Il résistera à toutes les erreurs, à tous les sophismes, à toutes les bassesses publiques, aux réclames du mercantilisme, à toutes les combinaisons de l'envie, aux invectives jalouses, comme aux conspirations du silence. Il traversera toutes les épreuves avec sérénité, sûr de la réparation future. Car il y aura toujours des cœurs

brûlés de sa flamme pour le soutenir et des adorateurs pour lui crier courage ! »

Des preuves, dira-t-on, vous les chercheriez en vain dans l'ordre métaphysique où tout est nuage ! Mais est-ce que tous les règnes ne sont pas gouvernés par des lois identiques ?

Est-ce que les lois physiques et mathématiques ne prolongent pas le rayonnement de leur clarté, à travers les étoiles, jusqu'aux nébuleuses perdues pour nos yeux et, plus loin encore, jusqu'aux radieuses régions des âmes pures où la pensée débarrassée des entraves du corps, s'enivre aux flots d'une atmosphère divine : Champs-Élysées des anciens, paradis des chrétiens et, pour les artistes, idéal séjour du Beau. Chimères que tout cela, crieront les sceptiques !

C'est pour leur répondre que nous chercherons dans le chapitre suivant si, par le raisonnement seul, nous ne pourrions pas arriver à la démonstration du troublant problème.

TROISIÈME PARTIE

LE BEAU ET LA DIVINE COMÉDIE DES ARTS ENTRE EUX

TROISIÈME PARTIE

LE BEAU ET LA DIVINE COMÉDIE DES ARTS ENTRE EUX

I

L'art, l'une des grandes puissances qui gouvernent le monde, est aussi utile à la vie morale que le soleil à la vie physique, puisqu'il réalise l'image multiple et fuyante du Beau, cet astre dont l'immense prestige réchauffe les âmes.

Tous nous subissons la domination du Beau à des degrés différents ; mais lorsqu'il nous arrive de lui demander son secret, nous le trouvons muet comme Dieu lui-même.

Peut-être est-il une des faces de ce Créateur suprême qui se laisserait entrevoir en refusant de s'expliquer ; refus plus fécond encore que ses dons, car sans mystère, pas d'effort génial. Le culte du Beau est donc plus qu'intéressant, il est nécessaire.

La nature y pousse les artistes par une passion aussi irrésistible que celle qu'elle met au service de la conservation des races.

Toutes les créatures ont la faculté de se reproduire ; mais l'homme seul (et c'est là le plus admirable des caractères qui le distinguent des animaux) possède le pouvoir de s'emparer de la création divine et d'en extraire sa création à lui, celle de l'art. Et notez qu'il n'a pas besoin d'être artiste pratiquant pour jouir de ce privilège. Tout homme qui a le sentiment de l'art, crée mentalement le Beau, non seulement à son propre avantage mais aussi à celui des êtres qui l'environnent.

C'est par ce sentiment qu'il associe son âme à tout ce qui existe ; qu'il élève la nature entière jusqu'à lui-même, en prêtant une vie secrète à des choses inertes, mais transfigurées au rayonnement de ses passions et de ses pensées. Il communie non seulement avec les êtres, mais aussi avec les éléments devenus fraternels dans un miracle de noble passion. Et il invoque les astres et il bénit ou maudit la terre...

L'univers physique et moral vibre dans son cœur. De là cette vision de l'invisible qui fait du poète un prophète.

C'est pourquoi l'homme artiste n'est jamais

isolé ; même en plein désert où il trouve parfois le langage des choses plus consolateur que celui des hommes, souvent amer.

Dieu a mis ce sentiment du Beau chez les pauvres comme chez les plus riches — et comme c'est là le suprême bienfait, c'est en même temps, nous le répétons, la suprême justice.

C'est à cet idéal qui chante vaguement ou véhémentement au fond de tant de cœurs, que l'artiste est appelé à donner une forme sensible pour les yeux.

Tel est le but de la peinture, tel est aussi celui de tous les arts ; car ils sont unanimes par des moyens convergeant au même point, à rechercher cette satisfaction supérieure.

Ah ! comme leur étude comparée serait intéressante ! Qui la fera jamais ? Nous essayerons plus loin, malgré notre incompétence sur tant de points de ce vaste sujet, d'établir quelques particularités de leurs rapports, tant dans les différences qui les divisent que dans les sympathies qui les fondent entre eux.

Commençons par l'art où nous nous sentons le moins incompétent en étudiant d'abord le Beau en peinture.

Nous savons comment, en s'appropriant et en combinant les éléments divers, l'homme arrive,

par leur image, à exprimer les sentiments et les pensées de son âme ; nous savons aussi que, dans l'impossibilité d'imaginer un élément nouveau, il ne peut créer qu'en mêlant une partie de sa personnalité à l'imitation de la Nature.

Nous savons par quels moyens il y parvient et que cette image n'est nullement le but de la peinture ; que ce but est la réalisation de l'idéal humain ; ce langage de l'invisible par le visible : le langage de la matière interprète de l'imagination.

Cependant tout nous dit que cette imitation doit être naïve et sincère et que ce n'est que par l'inspiration de l'amour, que l'art arrive à son but suprême, la composition, on peut dire la création du Beau.

Mais ce Beau, comment le définir et l'expliquer ? Qu'est-il ? Nous allons le rechercher.

On ne manquera pas de nous arrêter ici et de nous objecter que le Beau est une chimère, que personne n'y entend rien ; qu'il est pur caprice ; qu'on ne peut donner une indication claire de son développement ; que les plus grands esprits y ont perdu leur temps ; qu'il est variable selon les époques et les pays ; que le laid a autant de droits à nos préférences ; que celui-ci a plus de puissance d'accent ; que la recherche de ce Beau nous a

valù mille écœurantes fadaises et puis encore... et puis encore...

Et lorsqu'on croira nous avoir confondu, on ajoutera ironiquement : « Eh bien ! donnez-nous votre définition, nous sommes prêts à nous y rendre ! Nous espérons bien que vous n'en êtes plus à l'antique pléonasme de Platon : « Le Beau est la splendeur du vrai ! » Pléonasme, car le Beau ne pouvant, en aucun cas, être le faux ; ceci équivaut à dire : « Le Beau, c'est le Beau ! »

Certes, nous n'aurons pas l'orgueil de nous croire plus pénétrant que Platon ; cependant on nous reconnaîtra le droit de chercher autre chose.

Si nous disions par exemple : *Le Beau est le surcroît de puissance et de charme que le génie humain ajoute aux choses de la création, par un choix d'amour et l'ordre dans lequel il les dispose, pour la plus grande intensité de leurs formes et de leur esprit.*

Il me semble que le pléonasme a disparu et que nous voyons poindre un commencement de lumière.

Si nous ajoutions : *Le Beau c'est encore, en dehors de leur mission usuelle que tous perçoivent, le rendu des êtres et des choses entrevus dans le caractère aimable ou horrible dont l'expression parle à notre âme ; car il faut admettre comme antithèse, l'auxi-*

liaire du laid. Est-ce que la clarté ne continue pas à se faire.

Et ceci encore : *C'est pourquoi les artistes doivent, pour créer le Beau, laisser vibrer leur âme en communion avec celle de l'univers, afin d'arriver, par l'intuition du grand Tout, à la vraie expression de la moindre chose déterminée ; parce qu'alors ils l'entrevoient dans ses rapports esthétiques, c'est-à-dire au point de vue du rôle qui, en dehors de son utilité pratique, lui est assigné dans le chœur des accords naturels des formes et des couleurs constituant les éternelles harmonies.*

C'est dans ces conditions que le plus humble objet devient une *note d'art,* très reconnaissable pour qui a le sentiment du Beau.

Pris dans son sens symbolique, cet objet, alors, ne suscite pas seulement l'idée de sa substance, de son usage particulier, mais éveille je ne sais quel merveilleux prolongement, comme le poème des affections morales auxquelles il a été mêlé. Et voilà comment deux choses quelconques, l'une sacrée pour les services qu'elle rend, l'autre repoussante, odieuse même en son rôle funeste, s'exaltant par leur contraste, entrent ensemble dans le domaine de l'art et de la poésie, pour la manifestation du Beau ; car ces éléments si divers formeront un ensemble poignant ou splendide, volup-

tueux ou tragique, qui transportera l'âme dans les régions supérieures. Vous voyez que nous sommes loin du joli et de ses fadaises.

Le beau peut éclater dans la plus modeste des œuvres, dans une fleurette de génie, comme il peut être absent d'élucubrations gigantesques et habiles. Souvent c'est un sentiment épars dans le cœur d'un peuple et qui vient se condenser dans le cerveau d'un homme, parfois aussi inconscient que la harpe éolienne qui chante au vent. C'est ainsi que toutes les mélancolies champêtres des collines de l'Artois, semblent avoir mêlé leurs larmes dans l'humble chef-d'œuvre élégiaque, qui s'appelle « la tendre Musette », de mon compatriote Monsigny.

Le beau peut se trouver partout, car l'éloquence des choses ne se mesure pas à l'estimation vulgaire de leur importance, ni à leur valeur vénale. Il existe partout où il y a des yeux pour le voir.

Si l'âme de la Grèce resplendit à jamais au Parthénon, que de sublimes mystères, dans leur humilité, peuvent attendrir, jusqu'à l'éloquence, la plus pauvre des chaumières.

Mais je voudrais trouver autre chose que des préceptes pour faire pénétrer dans les cœurs ce que je viens de formuler didactiquement pour l'esprit.

Des théories, rien de plus froid ! C'est de la chaleur qu'il faudrait ici !

N'est-ce pas diminuer la palpitation des idées que de les enfermer dans des théorèmes ? Pourtant si l'un d'eux enchâssait, comme un bijoux précieux, quelque vérité non encore formulée, est-ce que toute ta patience à me suivre, lecteur, est-ce qu'une existence de travaux ainsi fixés par ce diamant toujours en lumière, n'auraient pas été bien employées ?

A quoi bon alors tout ornement ?

La vérité doit marcher nue partout et avant tout ! La vérité c'est l'âme de Dieu ! Le beau c'est l'âme de l'artiste ; c'est cette fleur adorable que l'amour fait naître, cette fleur qu'alimentent les orages lorsqu'ils ne la détruisent pas, celle qui doit être fécondée par la souffrance ; car ici bas il n'y a pas d'enfantement sans douleur.

II

Je voudrais maintenant rechercher comment et dans quelle mesure les arts divers concourent à la réalisation du Beau.

Je n'ai pas ici la prétention d'écrire la genèse de ceux que je n'ai pas pratiqués. Mais je voudrais

examiner la peinture dans ses rapports avec eux ; comment, dans leur ensemble, elle et ses sœurs la poésie, la sculpture, la musique et l'architecture contribuent à leur but commun, cette expression du Beau, et de quelle façon elles s'accordent entre elles.

Je ne chercherai pas une vaine comparaison qui tendrait à attribuer le plus ou moins haut degré d'excellence à l'un de ces arts.

Le juge des déesses ne serait même pas autorisé à donner le prix et, d'ailleurs, Pâris s'en garderait bien, il n'encourrait pas une telle responsabilité ; car les malheurs de sa patrie lui ont appris ce qu'il en coûte de décerner la pomme à la Beauté, même lorsque sa rivale est la Sagesse.

Léonard de Vinci a fait cette comparaison entre la peinture et la sculpture qu'il pratiquait toutes les deux, et il n'hésite pas à donner la préférence à la peinture qu'il considère comme plus complète et plus difficile, étant moins aidée par la matière et rendant la nature dans toutes ses parties.

La sculpture n'a pas à songer à la perspective, ni aux raccoucis, ni au clair obscur, ce monde mystérieux, ni aux proportions qu'elle peut mesurer, ni à l'harmonie des couleurs, même lorsqu'elle est polychrome, puisque les influences

ambiantes accordent les tons, ni à l'éclairage, puisqu'elle se sert de la lumière même pour tous les effets, dans tous les milieux. Certes la peinture est un art plus vivant, puisqu'il a l'incomparable avantage de rendre l'âme perceptible à travers les prunelles, d'exprimer jusqu'aux frissons de la nature, et d'ouvrir le ciel.

Mais ce n'est pas sur ces avantages ni sur ces difficultés vaincues, qu'il faut juger un art ; c'est sur la hauteur où peut atteindre son inspiration. Or en ceci les deux sœurs sont égales. La sculpture gagne en majesté ce qu'elle perd en puissance vitale. C'est à ce point qu'elle ne peut que descendre à imiter la peinture. C'est l'art des dieux immobiles et immuables. Elle n'a rien à gagner à se servir de la polychromie. La vigueur du bronze, la pureté du marbre sont ses vêtements naturels.

Quel peintre, si grand qu'il fût, oserait jamais passer un pinceau sur cette merveille dont M. Champoiseau a doté la France, cette à jamais triomphante Victoire de Samothrace?

III

Malgré les différences très sensibles qui distin-

guent les arts, ils ont tous une source commune : l'amour, l'admiration et le besoin qu'éprouvent les hommes d'orner leur âme et leur demeure.

Les arts de nos jours subissent ensemble les influences régnantes, parfois avec une rapidité qui ferait croire à une propagation secrète au moyen d'agents occultes et mystérieux et, lorsque l'on dit, par simple manière de s'exprimer, qu'*une chose est dans l'air,* il semblerait qu'on émît une vérité. D'ailleurs qui connaît tous les courants magnétiques ? Peut-être existe-t-il des fluides inconnus conducteurs de la pensée. Toute idée qui influencerait ces fluides y imprimerait son action en cercles légers comme ceux que provoque sur l'eau le moindre atome qui l'effleure. Et si cette idée était une puissante éclosion géniale, pourquoi ne pousserait-elle pas ses orbes frémissants jusqu'aux plus lointains rivages ? J'ai vu des enfants ne connaissant aucun produit de la mode, dans un fond de province, se ressentir du goût du jour en leurs rudimentaires compositions dessinées et, se trouvant pour la première fois dans un musée, distinguer du premier coup, ce qu'on appelle *le nouveau jeu,* de l'ancien.

Cependant il s'en faut de beaucoup que les arts aient marché de pair dans leur développement. Tandis que la peinture et la musique restaient

encore embryonnaires, l'architecture et sa compagne obligée la sculpture, ont prospéré les premières avec la poésie qui est l'expression naturelle des cœurs.

Il est à remarquer que l'architecture et la sculpture, malgré leur utilité et peut-être à cause d'elle, sont les deux arts qui passionnent le moins l'imagination. Par leur caractère abstractif dans l'imitation, ils parlent davantage à la pensée dégagée des sens.

C'est pourquoi ces deux arts n'ont aucune action sur les animaux. Les oiseaux se posent sans crainte sur de sévères statues et se permettent à leur égard les plus familiers outrages, tandis qu'ils fuient l'épouvantail qui, dans un champ ou sur un cerisier, associe les valeurs des teintes et des couleurs, à une forme presque méconnaissable et que le rouge, même tout à fait informe, rend le taureau furieux.

Les animaux seraient donc plus sensibles à la couleur qu'à la forme, et je crois qu'il en est de même pour la masse des hommes.

Donc la beauté de ces deux arts, toute morale, doit surtout refléter l'azur et non les caprices terrestres.

L'architecture et la sculpture se complètent à merveille, unies par des liens étroits. Qu'elles

conservent leur caractère abstrait et symbolique en ne se surchargeant pas de peinture.

La première surtout d'un usage nécessaire et permanent, comprend son rôle lorsqu'elle se tait devant nos passions ; car on ne peut cesser de la regarder et son attitude doit être celle du repos, pour la forme comme pour la couleur.

L'architecture et la sculpture n'en sont pas moins adorables étant, l'une l'abri et l'autre la personnification des lois et des dieux. La blancheur leur va bien sous le ciel. Le rouge, la couleur du sang, ne leur va pas. Qu'ils élèvent notre âme mais que, par exception seulement, ils excitent le taureau qui est en nous.

Si leur sublimité parle moins à nos passions terrestres, elle intéresse nos pensées les plus élevées.

Rien ne surpasse la souveraine autorité des temples grecs du temps de Périclès ; rien ne surpasse la vénération qu'inspirent nos cathédrales gothiques, symboles des forêts sacrées et qui, sous l'austérité sombre de leurs hymnes de pierre, réalisent la sensation de la présence divine. Et pour ce qui regarde la sculpture, nous chercherions en vain dans nos souvenirs un frisson d'art plus pur et plus intense que celui qui nous a fait verser des larmes d'admiration, devant les

marbres de Phidias que Londres a l'insigne honneur de posséder.

IV

Mais, si les animaux sont sensibles à la couleur, combien davantage encore le sont-ils à la musique.

Si cela ne prouve pas que la musique soit le premier des arts, cela du moins, nous démontre l'immense étendue de son empire. Elle remue tout, depuis l'extase des nébuleuses les plus secrètes de l'âme, jusqu'au charnel frisson du plus matériel des êtres. Partie des violes des anges, elle va faire trembler la joie jusqu'aux toiles des araignées. Car elle admet presque tous les animaux à ses régals.

Est-ce par une sorte d'impatience nerveuse que le chien pleure si bruyamment aux mélodies? J'ai remarqué que c'est aux plus beaux passages qu'il hurle le plus fort. Ce discernement donnerait à réfléchir. On ne peut admettre pourtant que nous nous trouvions en présence d'une joie dont l'intensité irait jusqu'à la douleur, cette poignante émotion n'étant réservée qu'aux dilettanti extra-civilisés. Cela semblerait élever la pathologie du chien jusqu'aux mystères d'un impres-

sionnisme, possible d'ailleurs, chez un animal qui, depuis si longtemps, est exposé aux influences humaines.

Les perroquets, pour la même raison, peuvent être soumis aux mêmes intempéries esthétiques et ils ont de plus une réputation d'étourdis qui répètent tout ce qu'ils entendent, à tort et à travers et dont les témoignages doivent être récusés. Je proteste contre cette opinion. Si légers, ils ne gouverneraient pas les intérieurs sans enfants. Or celui dont nous subissons l'autorité, le capricieux Coco, aime la musique jusqu'au ravissement.

Il adore Haydn. A certains morceaux, il écoute d'abord, la tête pendante ; puis, aux endroits les plus pathétiques, il se relève, s'incline, tourne sur son bâton, entr'ouvre les ailes et s'agite passionnément. Parfois, aux notes les plus sentimentales, il gémit comme de tendresse. Le morceau fini, il pousse un significatif murmure de remerciement.

Lorsque nous allons nous coucher, il a sa façon de nous dire bonsoir. Il n'y manque jamais dès qu'il voit le bougeoir allumé. Il n'y manque jamais, sauf les jours où il n'a pas eu de musique. Alors il s'obstine à rester muet. Les menaces le laissent insensible et il n'y a qu'un moyen (mais infaillible) de vaincre sa résistance, c'est de lui jouer quelques mesures ; alors, il s'exécute de bonne grâce.

Une autre preuve de goût, c'est la façon dont il accueille l'accordeur. Il doit le prendre pour une sorte de barbare qui tape au hasard, sans souci de la mélodie, et à peine a-t-il commencé ses dissonances, que notre ami pousse des cris si stridents, si indignés, que l'on est forcé de le porter à la basse-cour, lui le noble oiseau, dans la société discordante des poules, dindons et autre populace.

V

Il s'en faut de beaucoup que tous les hommes soient, à ce point, sensibles aux effets de l'art. Que de beaux esprits nous y voyons rebelles, et certes les simples en général y sont moins fermés que les demi-savants prétentieux.

Molière consultait sa servante. Je sais bien qu'Alceste était la raison trop rigoureuse ; mais il savait que rien n'aveugle le sens comme la vanité de la demi-science des médiocres.

L'ignorance vaut mieux, qui se sert d'une lumière d'instinct. Le simple vit dans un cercle restreint, mais il embrasse l'ensemble de son petit monde, embryon du grand. Il juge naïvement, sans idée préconçue ; il est modeste dans son ignorance, à moins que ce soit un imbécile, ce qui n'est pas

impossible même ici. Il se laisse candidement pénétrer par l'action du beau et j'ai parfois vu son émotion aller jusqu'aux larmes.

Le demi-savant, au contraire, se trouve déséquilibré entre ce qu'il a appris et ce qu'il ne devine pas. Le trop peu qu'il sait l'empêche de voir. Son savoir ressemble à ces lumières trop rares dispersées dans les rues inhabitées ; au lieu d'éclairer, elles aveuglent. Elles cachent le principal, le fond de la rue, le fond des choses. Mieux vaut le croissant de la lune, si mince qu'il soit, car il éclaire d'en haut. Rien ne dirige plus mal que la fausse lueur d'une manie de curiosité. Celui qui voit un petit tout, n'a, au-dessus de lui, que celui qui embrasse le grand tout.

L'ignorant peut avoir sa part de génie et concourir au génie d'un peuple, ne le gâtez pas par un enseignement incomplet qui, sans profit, rétrécirait sa vision. Ne noyez pas les humbles chercheurs dans les flots d'une foule raisonneuse où ils n'auraient plus à observer que des sots.

Je sais qu'il y a des simples stupides en art sans cesser d'être moins estimables d'autre part. Au moins ils n'y mettent pas de malice.

J'ai travaillé chez un de mes élèves dont les parents exploitaient une ferme. Il aimait à interroger ses ouvriers sur ses tableaux. Un jour, comme il

finissait de peindre un éléphant par un clair de lune, il fit entrer à l'atelier un de ses moissonneurs et lui dit : « Eh bien ! Baptiss ! que vois-tu là ? — Ah ! monsieur Billet, j'nons pas été à l'école ; j'voyons ben qu'c'est biau, mais pou dire c'que c'est... — Tu ne vois donc pas que c'est un éléphant ? — Si fait ! s'exclama le bonhomme, et, tout fier d'avoir si bien compris, il mit son doigt sur la lune en disant : V'l'a s' n'œil !... »

Et toi, bonne Philippine, vieille servante qui m'as bercé, tu ne m'en voudras pas, là haut, si je signale ton attendrissante erreur, un jour que je travaillais alternativement et simultanément à deux portraits, celui d'un jeune notaire et celui d'une aïeule de 80 ans, lorsque, sachant que la vieille avait posé le matin et, comme j'avais remis le fonctionnaire sur le chevalet, tu dis devant ce frais tabellion : « Hein, comme elle est bien ressemblante, Mme X... ! »

Mais, s'il y a des aveugles parmi les simples, que de sentiments justes et d'intelligence n'y ai-je pas rencontrés, surtout chez les femmes ! Et malgré l'étonnante méprise que l'on vient de voir d'une des meilleures, ce n'est pas pour imiter Molière que j'ai parfois consulté mes modèles et ma servante !...

VI

Je t'en demande pardon, cher lecteur ! j'ai encore besoin de mon perroquet pour un court instant. Il vient de t'égarer un peu sur les marges du chemin et si je le rappelle, contre toute bienséance (car tout le monde n'a pas pour lui mes faiblesses de cœur) c'est pour te faire rentrer plus intimement dans le cœur de mon sujet.

Je suis forcé de reconnaître, à la façon dont Coco récite « J'ai du bon tabac dans ma tabatière » que les oiseaux n'ont nullement l'intelligence du seul vers qu'il leur soit donné de connaître. En revanche, Coco témoigne, en son humeur, une terreur repentante ou une arrogance rebelle, selon le degré d'autorité de mon éloquence, lorsque je le gronde. Si les bêtes ne comprennent pas les paroles des discours, elles apprécient néanmoins, dans une certaine mesure, leurs intonations. Elles ne prendront jamais une déclaration d'amour pour une injure.

Donc l'art du tribun est en partie accessible aux animaux. C'est aussi celui qui a le plus d'influence sur les déterminations des hommes. Il parle directement aux passions, tandis que la poésie intéresse

d'avantage l'oreille et le goût. L'éloquence serait le premier des arts si on le jugeait par ce résultat. C'est d'ailleurs celui qui apporte instantanément, à l'artiste orateur, les plus vives joies et les plus vibrants triomphes.

Il enflamme la foule. Instrument de haine ou d'amour, il l'élève par l'enthousiasme vers les sublimités, ou il l'affole dans de sanglantes représailles. Il hurle dans l'horreur, il exulte dans la lumière ; il amènera demain l'hosanna de la justice ou l'effroi des consciences refroidies.

Mais l'éloquence ne peut guère se passer de la foule et du mirage des appareils.

Combien de ces harangues enflammées ne seront jamais relues !

L'éloquence est parfois soudaine, inspirée par une circonstance, une idée fortuites. Elle semble éclater alors comme la fusée sous le rayon qui traverse le foyer d'une lentille ; la moindre déviation du verre eût empêché l'explosion. Venu un peu avant ou un peu après, plus d'un orateur eût perdu l'occasion de s'imposer et de devenir célèbre du premier coup.

Ainsi dépendante des occasions, souvent l'éloquence dure peu. Lorsque l'élément qui la nourrissait disparaît, on s'étonne de voir tant de flamme s'éteindre tout à coup, même lorsque, comme

dans les extraordinaires *Iambes* de Barbier, elle emprunte la forme d'une foudroyante poésie.

On a vu les plus brillants tribuns ne pas tenir longtemps la scène. En général, sanguins, emportés, remuants et aventureux, les plus populaires se laissent entraîner par des passions physiques ou par un enthousiasme dévorant, qui ont vite fait de ruiner l'organisme d'apparence la plus vigoureuse. Parfois aussi, mis au pied du mur avec la mission de remplacer ce qu'ils ont détruit, ils reculent épouvantés de constater toute la différence qui sépare, de la pratique, une théorie souvent improvisée à la légère. Ils se dérobent alors sous les imprécations de ceux qui les ont le plus applaudis.

L'éloquence du barreau est d'ordinaire plus durable, mais la répétition fréquente de faits presque identiques, l'enferme vite dans un cercle de lieux communs, de redites qui perdent à la fin, la verdeur de l'inspiration imprévue.

Cependant l'histoire nous montre de grands orateurs qui ont fourni une longue et glorieuse carrière, mais agitée, lorsqu'elle ne finit pas par une catastrophe,

VII

La poésie agit par pénétration moins violente, mais

comme elle donne l'image plus complète et le sentiment plus profond, elle pénètre davantage les intimités des êtres qu'elle emporte aussi dans des régions supérieures. Elle tient plus de l'âme que de ses ambiances.

C'est que le poète s'est longtemps nourri aux sucs du sol sans cesser de toujours regarder le ciel. Il a respiré les éternelles harmonies et les essences des choses ; il plonge au fond des causes permanentes et c'est pourquoi il a, par éclairs, le don de prophétie. Il n'analyse pas, il ne discute pas, il voit, il adore ou pleure. Son amour embrasse toute la création ; il n'est pas indifférent à la plante qui se meurt de soif et il se désaltère lui-même en l'arrosant. Alors le frémissement de la terre sèche qu'il trempe lui semble un remerciement. Dans son amour des choses il trouve sa joie et dans son amour des hommes, sa souffrance, car il partage leurs chagrins.

Mais sa suprême récompense est la création de son œuvre. Les applaudissements qu'il pourra recevoir ne sont rien auprès de la joie de ses transports générateurs. Lorsque la muse enlève le poète, il sent repasser en lui les douleurs et les voluptés, mais ne croyez pas qu'il en souffre ou qu'il en jouisse comme au moment où elles se sont d'abord produites, non ! ; il est tout entier au frémissement

du cerveau fécondé, à l'exaltation de la pensée créatrice. Ne criez pas à l'égoïsme ! Jouirait-il d'un délire qui ne serait pas généreux ? Il voit l'idéal, il perd le sens des petitesses personnelles ; il tressaille pour le bonheur des autres qu'il croit créer ; son enthousiasme est fraternel. Il s'enivre non d'égoïsme, mais de vibrante exaltation d'amour.

C'est à cause de cette joie suprême accompagnant toute noble création poétique, que je reproche à plusieurs de nos grands poètes d'avoir chanté leurs deuils de famille.

VIII

Tous les arts ont entre eux des liens plus ou moins étroits. La peinture, selon les modes de ses qualités, tient de l'éloquence ou de la poésie. Elle est plus près de la première lorsqu'elle éclate d'abord aux yeux éblouis de la foule qui afflue vers elle et à qui elle dit tout à la première vue ; elle tient de la seconde, lorsque, plus discrète, elle entre peu à peu et plus profondément dans les cœurs qu'elle charme longtemps et qu'elle rappelle souvent.

Sans doute la peinture est d'humeur monotone et non variée à l'infini comme sa sœur aînée et aimée la poésie, et, si elle donne de l'infini, c'est

dans un seul fait, dans un cadre étroit. Cependant elle se résume si complètement et se concentre dans une telle puissance d'expression qu'elle peut se passer de l'entière liberté d'allure et de l'étendue de l'autre.

Je m'explique : l'écrivain et le poète, durant le travail d'un livre ou d'un poème, changent souvent de mode d'expression, passant du tendre au tragique, et selon Boileau, « du grave au doux, du plaisant au sévère ». C'est ce qui fait leur grande variété de forme dans chaque partie de leurs ouvrages, dont l'ensemble seulement réalise la marque particulière de leur tempérament général.

Au contraire, les tableaux du même peintre absorbent toutes leurs parties dans une expression unique et se ressemblent tous, malgré la diversité des sujets. Même chez les plus féconds, comme Rubens par exemple, le même caractère d'art enveloppe leurs ouvrages, malgré l'intention formelle de les varier.

Tel artiste, dans ses récits, fait rire et pleurer alternativement, qui, dans ses œuvres peintes, ne sort guère d'un idéal, à lui, dont il revêt les choses qu'il voudrait pourtant rendre dans leur expression propre. Involontairement il versera, par exemple, la mélancolie dans une scène où il avait cru trouver un sujet de gaîté.

D'ou vient cette variété d'impression en littérature et à quoi répond cette similitude d'humeur en peinture ? Cette observation que tout le monde a pu faire est-elle à l'avantage de la première ou de la seconde. Je crois qu'elle plaide à la fois en faveur des deux sœurs dont elle souligne les différences.

L'écrivain procède par un grand nombre d'idées et de situations successives qui traversent trop rapidement son cerveau pour prendre l'empreinte de son caractère général, pour avoir le temps de se modifier sous l'action du sentiment coutumier qui fait le fond de son tempérament. Chez lui, les situations particulières conservent donc toute la fraîcheur de leur éclosion. Dans la peinture, au contraire, l'image de la vie ou de la terre s'exprime par un fait unique, par une seule idée, un seul sentiment et par des détails revêtant un seul mode d'harmonie. Le peintre passera plusieurs mois à exprimer ce sujet simple et un, par un tableau dont, fatalement, il va ramener toutes les parties à son idéal propre, à son humeur naturelle. Ajoutez que les épisodes doivent être vus en même temps que le centre d'intérêt et forcément sacrifiés.

Ce qui fait la joie des départs, ce sont les projets d'aventures diverses et ce qui amène la désillusion finale, c'est de se retrouver, au retour, lorsque les

incidents se seront aplanis dans le souvenir, aux vieilles habitudes, à l'humeur familière et de se dire : « Ah ! les voyages, c'est toujours la même chose ! »

Tous les peintres, leur tableau fini, éprouvent cette déconvenue.

La littérature conserve, à une succession de sentiments et de pensées, la marque de l'état d'âme particulier qui les a fait naître ; la peinture au contraire, concentre et fond ensemble toutes les parties du sujet dans une harmonie longuement méditée et élaborée, qui efface, à son profit, le caractère spontané des diverses expressions entrevues.

C'est pourquoi aucun autre art ne peut, comme la peinture, arriver à une aussi puissante synthèse, mais qui aboutit toujours à l'impression générale du tempérament du peintre.

Voilà pour quelle raison, Rubens, qui, dans sa conversation d'un si haut pittoresque, devait exciter le rire aussi bien que les larmes, nous laisse sérieux devant cette étonnante *Kermesse flamande* qu'il avait imaginée, certes, pour provoquer la gaîté ; voilà pourquoi Téniers, à l'autel de l'église de Saint-Denis, près de Gand, dans un tableau représentant la décapitation de ce saint, reste le plaisant Téniers en cherchant l'expression tragique.

Aussi comme la littérature est amusante pour l'écrivain que repose la variété et l'imprévu ; et combien la peinture absorbe le peintre sans lui laisser le loisir de s'attarder aux fleurs de la marge, lorsqu'il poursuit âprement et résolument son chemin et plein d'espoir aussi, car le mirage qu'il ne perd pas de vue, pourrait être la réalisation complète du miracle de l'art. Hélas ! c'est souvent une déception, qui pourtant ne le décourage pas.

La peinture n'a pas comme la littérature, cette constante sécurité de conserver, intacts, tous les états divers de la pensée en son expression successive ; et son métier, plus difficile et plus fatigant en lui-même, harcèle le peintre de l'inquiétude de gâter à jamais un morceau déjà réussi, en voulant le perfectionner ; car, le plus fini des arts, la peinture n'en est pas moins insatiable d'infini.

C'est par ce long travail, où il se met lui-même tout entier, que le peintre donne à tous ses tableaux sa propre humeur habituelle, reconnaissable, même de loin, pour le bourgeois qui a alors la joie de se croire connaisseur. Les critiques d'art ont donc tort de reprocher à l'artiste, comme un défaut, cette précieuse qualité qui marque précisément son originalité, le plus précieux des dons.

Sans doute, si vous considérez les diverses

études rapides dont il tapisse son atelier, vous y trouverez, avec toute leur variété et leur fraîcheur d'expression, les impressions joyeuses, attendries, sereines ou tristes, éprouvées aux heures du travail. C'est qu'alors il se livre entièrement à ses impressions devant la nature dont il se pénètre et qu'il n'a pas le temps de modifier selon sa manière propre. Mais cela n'est possible que pour les études exécutées en une seule séance. Si vous revenez pour les finir, à la même place, à la même heure, vous vous trouverez différemment ému et, la nature changeant chaque fois d'effet, vous vous livrerez à un travail de Pénélope pénible et finalement vide d'expression.

C'est peut-être à cause de cette différence entre la littérature et la peinture, que nous n'aimons guère en général les illustrations de dessins attachés aux textes. Car si souple que puisse être le dessinateur, il ne pourra pas suivre l'écrivain dans le cours de ses impressions. Il ne rendra jamais les personnages comme celui-ci les a vus, et cela gêne le lecteur dans sa liberté de se créer lui-même l'image que lui suggèrerait la page écrite.

Je ne vois que cette légère difficulté entre ces deux arts qui, pour tout le reste, s'entendent si bien.

IX

La poésie a des griefs plus sérieux vis-à-vis de la musique. Il semblerait cependant que ces deux sœurs de l'harmonie des sons et du rythme dussent être unies comme deux jumelles. C'est justement cette étroite parenté qui les divise. Question de voisinage ; les frontières ne s'aiment guère. Ce sont des vexations dans les rapports journaliers, des empiètements, des associations où l'une des parties s'attribue trop d'avantages.

La musique usurpe un pouvoir immodéré et dans bien des cas étouffe la poésie. Il faut que celle-ci plie son rythme à celui de l'autre et comme elle n'a besoin de personne il lui répugne d'être servante.

Il y a des endroits, il est vrai, où les contrats sont plus équitables, mais c'est entre petites gens, dans les cabarets et autres bas lieux ; c'est l'accord des gueux : la chanson est si bonne fille !...

Ces deux charmeuses de l'oreille sont donc exposées à mille susceptibilités rivales. Leurs rythmes se contrarient lorsqu'on ne les a pas associés par un travail qui ne peut manquer de couper les ailes à la poésie. On peut lire de la prose pen-

dant que l'on entend de la musique ; essayez des vers, c'est une cacophonie.

Les poètes ont la réputation de détester la musique. J'ignore ce qu'au fond il faut en penser.

Je les ai parfois entendu affirmer cette antipathie d'une façon si spirituelle, que j'ai peine à y croire. Ils ont l'esprit très aiguisé, surtout pour bien tailler un paradoxe. Ils adorent les chocs d'idées auxquels ils dépensent d'ailleurs beaucoup de fluide. Ils feraient mieux de le garder pour leurs livres, car ils mettent parfois, à ces jeux de mots, une chaleur et un bonheur d'expressions qu'ils ne trouveront plus sous leur plume.

J'ai remarqué qu'une idée qui a revêtu sa vraie forme envolée dans la conversation, peut profiter à ceux qui l'ont saisie au passage, mais ne revient plus à celui qui l'a lancée, au moment où il devrait l'enchâsser dans un poème.

Que de poètes jettent ainsi leur inspiration aux chimères ! Ceux qui ne font que lire Th. de Banville, ignorent le prodige étincelant qui pétillait dans ses paroles. Ah ! qu'il eût bien fait de moins causer et d'écouter davantage la musique !

Oui ! les poètes ont toujours sur les lèvres un vrillant trait d'esprit que fait rentrer le mélodieux bacarme de cette impertinente musique. Cela les agace, mais je crois à un malentendu. Il y a des

moments pour tout et la musique, par instants, est vraiment accapareuse.

Citons d'illustres exemples. Il y a d'abord celui d'un homme dont on aurait voulu faire un ogre dévorant parce qu'il avait une façon énergique (les mots prenaient chez lui, à son insu, un singulier relief) d'exprimer son aversion contre certaines misères morales et son dédain pour toute médiocrité triomphante ; tandis que sa bonté, par cela même qu'elle fuyait la banalité, réservait pour ses amis de si profondes tendresses ; nommons-le : Leconte de Lisle.

Il avait fait à sa femme la concession d'un piano contre l'importunité duquel il avait d'ailleurs pris ses précautions, l'illustre maître ne cachant pas son peu de sympathie pour cet instrument. Un soir, arrive chez le poète, le musicien Franz Servais, l'enfant chéri de Liszt à qui il ressemblait avec son nez aquilin et sa longue chevelure si blonde et si roide, que Mme Judith Gautier l'avait gentiment surnommé le corbeau jaune.

La vérité m'oblige à dire que ce ne fut pas Leconte de Lisle qui le poussa au piano ; mais la sauvagerie apparente du poète se tempérait d'une délicate urbanité et il se prêta à l'audition d'une sonate de Beethoven. J'épiais les rides d'impatience probables qui allaient barrer son front olym-

pien, lorsque je vis ses beaux yeux, d'habitude découragés, s'éclairer d'une vive lumière d'admiration. Il se leva frémissant, pâle d'enthousiasme, et serra les mains du pianiste qui, dans le nuage de leur mouvement effréné, étaient restées froides sous la chaude inspiration du cerveau et, hors de de lui, il s'écria : « Superbe ! Superbe ! »

La poésie et la musique, ce jour-là, fraternisèrent. L'effusion de ces deux maîtres a été celle des deux arts et la cause qui nous a valu l'*Appollonide* où ils ont associé leurs talents.

« La musique est le plus cher et le plus désagréable de tous les bruits ! »

Je n'ai pas besoin de dire de qui est ce mot si connu. L'illustre poète qui l'a prononcé, Théophile Gautier à qui les *Émaux et Camées* (il me l'a dit lui-même) avaient juste rapporté deux cents francs, et qui vivait de sa chronique théâtrale, se vengeait ainsi de se voir condamné à la musique à perpétuité.

Franchement, je ne crois pas au vrai poète qui détesterait la musique. Il trouverait plutôt en elle une puissante inspiratrice.

Cette musique que nous venons de voir si despote dans ses associations avec sa sœur la poésie, est pour le reste, si complaisante qu'elle se prête à tous les états d'âme. Elle est triste, elle

est heureuse selon l'humeur de l'auditeur. Triste, elle adoucit la tristesse en l'élevant, par son lyrisme, jusqu'aux sphères consolantes ; heureuse, elle exalte le bonheur dont elle irise délicieusement les célestes horizons...

Dans le ravissement où elle enivrerait le poète, elle ferait naître en lui mille visions attendries sous je ne sais quelle atmosphère idéale. Rien de plus propre à féconder ses rêves ; car les sentiments qu'elle éveille alors, n'ayant pas encore revêtu leur rythme, se laisseraient librement entraîner, et leur vivant souvenir pourrait aider le rythme dans lequel va jaillir le poème. Ce souvenir laisse plus de liberté que l'intérêt présent, toujours dérangé par quelque distraction. Il rapporte l'émotion sous la forme que l'art déjà lui prête au feu sacré de son enthousiasme, voilant le superflu, mais réveillant toutes les ambiances utiles à la divine élection.

Les poètes doivent aimer la musique, car comme la poésie et tous les beaux-arts, elle a puisé aux sources les plus pures de la nature éternelle. Elle a, dès le principe, écouté le murmure du ruisseau sacré que Pégase d'un coup de ses sabots d'or, a fait jaillir du rocher ; et, sous les premiers orangers, Euterpe a dû noter cette vibrante brume d'or des abeilles, ce bruissement ensoleillé, ce

chant des ailes aux furtives clartés d'iris, bourdonnante ferveur, prière des rayons aux étoiles des rameaux fleuris. O rêve parfumé de miel des pentes odorantes de l'Hymette ! ô premier hymne à Phébus !

Et puis est-ce que tout poète, dans son enfance n'a pas tressailli de joie aux voix tremblantes des bons aïeux. Pour qui ne réveillent-ils pas l'âge d'or, ces admirables psaumes dans leur simplicité. Pour qui le plain-chant des rogations ne rallume-t-il pas ces soleils aux blanches flammes, palpitantes dans les ondes de l'azur, par les ondulations des blés et des luzernes fleuries.

Qui ne s'est pas surpris à murmurer ces versets sacrés, de cette voix nasillarde des humbles croyants du lutrin champêtre ? Qui n'a revu en son âme, ces saints taillés à la serpe s'animer pendant que les chants psalmodiaient l'insensibilité des idoles ? Faut-il dire aussi des poètes qui boudent la musique : « Aures habent et non audient ! »

X

Je ne crois pas à l'antipathie des poètes pour la musique ; mais je suis certain que celle-ci consi-

dère la peinture comme sa sœur de prédilection.

Ici, plus de rivalité jalouse. Nous sommes sur un terrain de naturelle harmonie. Ces deux moteurs différents affectant, dans le même but, deux organes divers, doublent le ravissement de l'esprit.

Le sublime de l'art, c'est la clarté suprême rayonnant dans l'infini mystère. La peinture précise l'image; la musique, ouvrant les horizons des songes, la revêt d'une ineffable illusion.

La musique exalte la vie de la peinture ; ses vibrantes ondes lui font comme une sorte de respiration très appréciable aux yeux du *spectateur-auditeur* troublé par les échos qui tremblent dans son âme. C'est la double vision harmonique des sens et de la pensée ; c'est le tressaillement du sentiment mu par la fusion de deux génies qui, simultanément, plongent l'être dans une double ivresse.

Il n'a pas goûté ce que le théâtre offre de plus merveilleusement voluptueux, celui qui n'a pas vu, sous ses yeux fascinés, se dérouler le décor mouvant d'*Obéron,* tandis que se déroule, à son oreille entraînée, la sublime *barcarolle*. Le double rêve, en ce moment, vous transporte, loin de la terre, sur une planète enchantée, lorsque passent ces montagnes, ces villes, ces ports de mer, ces campagnes sous des ciels magiques dont l'atmosphère de songe n'est plus l'air respirable

aux mortels, mais on ne sait quel divin fluide qui n'est autre que l'enivrant génie de Weber, imprégnant une peinture peut-être ordinaire d'une exquise apparence d'infini prestige.

Le christianisme aussi l'a bien compris en mettant ces deux arts ensemble au service de son culte : en ornant ses cathédrales de vivants tableaux qu'exaltent les vivants accords de l'orgue. Il y a ajouté les troublantes senteurs de l'encens dont la brume monte au ciel étoilé des voûtes ogivales, emportant l'extase des cœurs vers l'oubli des misères terrestres. Le rationalisme n'a pas de pareilles fêtes.

Qu'ils sont pénétrants ces fastes religieux des Flandres, où tandis que dans la nef s'écoulent, en blanche théorie, les dévotes jeunes filles, entre les étoiles de leurs cierges, anges descendus des paradis de Memling et de Roger Van der Weyden, elles mêlent leurs voix virginales aux voix célestes de l'orgue ! Oh ! lorsqu'alors on contemple tes Rubens, ô Anvers ! ils palpitent, surnaturels dans je ne sais quels remous de flamme sombre et grave ; ils flottent à travers la fumée balsamique ; ils semblent émerger de leurs cadres pour chanter aussi leur vaste maîtrise. Ou bien, ailleurs, par exemple, dans la cathédrale gantoise fière de son *Agneau mystique* de Van Eyck, cette merveille du moyen âge, et de cet incomparable

tableau de Saint-Bavon que Rubens lui-même a désigné comme son chef-d'œuvre...

Puis, lorsque tout chante et vibre autour de l'évêque qui officie, auréolé d'atmosphère dominicale, vous contemplez ces deux miracles de la peinture que tranfigure encore la magie de l'accord des voix ; lorsque ces deux tableaux palpitent à la palpitation des ondes musicales, sons et couleurs vivent d'une vie ultra-terrestre. Et l'âme s'abîme dans ces flots de paradis ; elle respire un souffle d'apothéose ; elle monte soutenue par l'ascension de l'harmonie des sons, pénétrée par la puissance prestigieuse de l'image.... et ce qui, simultanément, tressaille et s'exalte sous le plus éloquent des mystères, c'est le double génie de la peinture et de la musique ; c'est l'effusion fraternelle de deux arts immortels et, alors, s'effacent toutes les théories esthétiques, toutes les vaines définitions du Beau qu'ont essayées les hommes. Nous nous inclinons, nous regardons, nous écoutons et l'enthousiasme qui nous gagne jusqu'à la source chaude des larmes, fait mieux que d'expliquer le mystère, il entr'ouvre les nuages qui le voilent, il nous le montre jusqu'au rayonnement de son évidence, et celui que transporte cette impression triomphante, s'écrie : « Ce Beau, je le vois, je l'entends, donc j'y crois ! »

L'ODYSSÉE DE LA MUSE

CONTE HISTORIQUE

L'ODYSSÉE DE LA MUSE

CONTE HISTORIQUE

I

Après avoir résumé mes principes d'esthétique, je voudrais, comme conclusion, donner un rapide tracé de la peinture depuis les temps anciens jusqu'à nos jours : non pas son histoire, mais l'exposé succinct des variations de son caractère selon les influences des temps et aussi, comme à à travers une sorte de lanterne magique, l'apparition soudaine de ses principaux chefs de file, sur une trame fabuleuse qui aurait pour fond la vérité. Supposons une façon de conte historique dont le ton familier pourrait ne pas craindre, cependant, les élans vers l'idéal.

Conte historique ! Que ces deux mots ne jurent pas de se voir associer dans mon idée, puisque je ne veux me servir de la chimère que pour mieux appuyer une véridique conscience.

Rien ne doit être plus vrai que la fable qui a pour but de délasser l'attention par une plus facile lumière.

Tous les jours la peinture et surtout la sculpture nous montrent d'illustres morts en redingote, accompagnés d'une Muse et cela ne nous choque pas.

Pourquoi n'invoquerais-je pas aussi le secours d'une immortelle pour exposer ma doctrine.

Je n'ai donc pas fait faute de personnifier l'éternelle inspiratrice des arts, l'*Émotion* qui, seule, crée les belles œuvres et que j'ai appelée *la muse Impression* parce que ce mot est généralement adopté par les peintres.

Ce recours à l'éloquence d'une bouche surnaturelle pour donner plus d'autorité à mes dires, doit surtout être permis aux vieillards trop facilement suspects de chagrin radotage, même lorsqu'ils n'obéissent qu'aux sollicitations compétentes et désintéressées de leur expérience.

Après avoir rapidement et sous diverses apparences, traversé les siècles, animant les ateliers illustres, la Muse que je vous présente, se mêlera plus intimement aux mouvements de la peinture française de ces derniers temps.

Je n'ai pas besoin de dire que, pour cette partie surtout, la Muse ne s'occupera surtout que des

artistes qui ont été les promoteurs des diverses variations, croyant inutile d'évoquer toute cette riche phalange de talents qui fait une des gloires de la France. Elle croit plus nécessaire de se servir d'amis encore en discussion, quoique morts; car elle ne parlera pas des vivants, bien qu'elle soit la compagne bénie de tous les cœurs qui, exilés ici bas, se souviennent du ciel.

Ma Muse est une, comme vérité, et multiple comme sœur de charité, se pliant à l'individualité sincère de chaque artiste dont elle protège la liberté et respecte l'essence géniale. Elle est la bonne fée ; heureux qui l'a eue pour marraine !

Celui qu'elle accompagne n'est jamais seul : le moindre coin d'azur, le moindre nuage qui passe, elle fait tout parler au cœur de son ami. Elle le rend propriétaire de toutes les beautés puisqu'elle lui en donne la jouissance : merveilles que le plus riche ne pourrait acheter au prix de tout son or. Elle ne connaît pas la valeur vénale des choses ; tout ce qu'elle touche se transforme en miracle, le pauvre chardon du chemin comme le cèdre du Liban.

Et qu'exige-t-elle en retour ? Que nous partagions ses douleurs parfois poignantes ; mais elle a encore la charité de les rendre fécondes : elle en fait sortir les plus admirables chefs-d'œuvre.

Est-elle toujours de bon aloi ? Oui, mais elle a dans sa famille un lutin fantasque, un petit cousin qui s'appelle *Caprice* et qui a mal tourné...

Il est parfois si gentil, lorsqu'il prend le déguisement de sa cousine, qu'on a peine à distinguer entre eux.

II

L'APPARITION

Cette Muse éternelle, tous les artistes de tous les temps l'ont invoquée sous différents noms, car elle est toujours et partout où naît un génie.

Mais comment aborder une personne si auguste ; comment la faire descendre parmi nos modes étriquées, peu en harmonie avec son noble péplum ?

J'allais y renoncer et voici qu'au moment où je me préparais à jeter au feu mon manuscrit, elle m'est apparue dans sa beauté surnatuelle, simplement drapée d'étoffes légères qui tremblaient je ne sais sous quel souffle d'aurore. Jugez de mon émotion !

Elle resta souriante tout le temps du discours timidement pompeux que je lui adressai en souvenir des classiques et sur l'encens duquel elle

devait être blasée depuis quelque mille ans. Elle répondit simplement, en faisant d'avance, de sa main divine, taire les remerciements que je croyais devoir balbutier : « Je suis venue, car, bien que nous autres muses, nous soyons reconnaissantes au zèle pieusement platonique des messieurs préposés à la sauvegarde de notre majesté, je dois t'avouer que notre rôle d'immortelles ne serait pas tolérable et que l'ennui nous prendrait, même au Parnasse, si nous manquions au plus passionnant de nos devoirs, celui de nous mêler aux hommes qui nous intéressent, pour les aimer et les inspirer. Trop de solennité gênerait l'intimité nécessaire à l'étude de leurs aptitudes et de leur tempérament ; même un peu de familiarité ne nous déplaît pas ; à la moindre licence, il nous est si facile de replonger dans l'idéal azur. Nous ne nous croyons pas schismatiques s'il nous arrive parfois de prendre plus de plaisir à nous entretenir avec Henri Heine qu'avec Bossuet ! »

J'allais lui répondre que j'étais heureux de partager cette manière de voir hardie... Mais, sans s'arrêter, elle continua : « Donc, cher mortel, je ne me refuserai pas à tes prières, tant que leur but sera juste et bon. Ne crois pas d'ailleurs, que je te fasse en cela une faveur spéciale. Que de fois on m'éternise à envelopper, de mes bras, les

innombrables grands hommes sur les places publiques ; car tout le monde ne met pas autant de façons que toi à m'appeler. J'ai une grande déférence pour M. Ingres que j'ai servi longtemps, mais je le trouve indiscret de me faire éternellement poser, le bras tendu, derrière Chérubini que, du reste, cela doit gêner, si j'en crois sa mine tourmentée, et attrister mon image au point d'en avoir le visage tout craquelé... »

Ainsi parla la Muse. Je n'ai pas besoin d'affirmer qu'après un tel langage, la glace fut rompue et tout scrupule écarté. Aussi n'hésitai-je plus à me servir de sa permission et même, peut-être, à en abuser.

III

Donc la muse Impression traverse les siècles qu'elle sème de ses chefs-d'œuvre. On la devine embryonnaire et immense, étrange et fourmillante, à travers les nuages des temps, brumeuse lumière, nimbée au trouble vaporeux des primitifs soleils, lorsque parmi les monstres de l'Inde, l'art s'éveille sous le prodigieux vagissement du génie humain ; puis en Égypte où, muette pour la foule noire d'ignorance, elle se retire,

hiératique, au milieu des prêtres, à la fraîcheur des sanctuaires, entre de formidables murailles qu'elle couvre de symboles où éclate déjà une colossale et farouche beauté !.

Ensuite, inquiétante et tragique, alanguie aux fastes fabuleux de l'Asie, elle s'énerve aux étreintes cruelles des satrapes, s'évade et va s'épurer en Grèce, réconforte son cœur et ses yeux au cordial parfum des lauriers et des myrtes, à la douceur du miel, aux reflets des roses blancheurs des marbres, aux sublimes cadences des formes naturelles, à l'harmonie des rythmes, à l'héroïsme, et à la beauté des hommes. Elle gravit le Parnasse aimé d'Apollon, l'Hélicon et l'Hymette où elle écoute le murmure des abeilles, cette musique des rayons. Elle se fixe sur l'Acropole qu'elle va transfigurer. O temps fortunés où la beauté suprême a régné sur ce petit pays, projetant pour l'avenir, le resplendissement de sa lumière immortelle, infini prolongement de l'auréole divine !

L'énorme fortune qui poussa Rome de conquêtes en conquêtes appelle à son tour notre Muse. Elle s'y alourdit et s'y épaissit malgré les douces villégiatures du golfe de Naples et de la Sicile où elle retrouve par instants des souvenirs de la Grèce.

Elle suit les aigles victorieuses, connaît l'hé-

roïsme sauvage des barbares du Nord, et les lascives merveilles de Carthage l'Africaine.

Défaillante aux horreurs des cirques, secouée par la fureur des séditions, salie aux trafics honteux, elle disparaît noire, chassée par le Caprice qui, alors, célèbre seul les sanglantes orgies des lourds Césars d'occasion. Puis longtemps la muse dort dans la nuit où elle attend les demi-réveils de Byzance et d'Athos. Elle erre dans les ténèbres, si effacée qu'on la croirait perdue. Enfin elle commence à éclairer, de quelques rayons tremblants, le sombre moyen âge naissant.

On la rencontre en Italie. Elle découvre le pâtre prédestiné à lui renouveler le sang, le jeune Giotto. Ils s'aimèrent tendrement, et ce fut une nouvelle aurore où les bras et les prières recommencèrent à se tendre et à voler vers la beauté. Ils séparèrent la lumière des ténèbres; ils ouvrirent une arche rose au foyer de l'Orient et, dans un sourire arrivant de la Grèce, on vit l'aube avant-courrière de la Renaissance. Et son rayonnement vous enveloppa d'un nimbe d'or, ô cités de marbre de la Toscane et de l'Ombrie, Florence, Pérouse, et toi Assise, silencieuse Assise à la triple église, toi qui, toute grise, étendue au soleil sur ta montagne, ressemble de loin à un lézard endormi.

Après avoir visité le Campo-Santo de Pise, où

les frères Andrea et Bernardo Orcagna peignaient ces fresques que l'on croirait imaginées dans un délire d'enfant de génie, cet *Enfer* étrange où tous les supplices sont détaillés avec une horreur ingénue, la Muse passe en France et séjourne à Tours, où elle s'éprend de l'admirable Jean Fouquet et des miniaturistes ; elle arrive dans les Flandres, à Gand, à Bruges, à Malines.

Doucement pénétrante et miraculeuse, elle éclaire les cloîtres, évoque l'agneau mystique dans les prairies célestes fleuries d'anges ; plane sur les blancs paradis de Jean, d'Ursule et de Marthe et de Marie ; versant la foi et l'extase et allumant je ne sais quelle flamme pure, quelle beauté morale, sur des laideurs ardentes et de touchantes difformités. Elle inspire à Hubert van Eyck une puissance et une fermeté jusqu'alors inconnues ; à Jean son frère une conscience plus émue et plus sereine ; mais celui qu'elle adore c'est l'angélique Memling.

La voici en Bourgogne près de Roger van der Weyden qui va si loin dans l'expression de la face humaine, et dont la clarté cache tant de mystère, parce qu'elle est le rayonnement d'une âme profonde.

L'Allemagne l'attire près de l'étrange et forte personnalité d'Albert Dürer dont la manière, si

abondante, si touffue dans son infatigable volonté géniale, peut être comparé à celles des plus grands. Graveur, sculpteur, peintre, ciseleur miraculeux, hérissé et tendre, réel et chimérique, large et puéril, naïf et compliqué, simple de cœur et de mœurs, beau et fier dans sa crinière léonine, tourmenté par une femme acariâtre, fêté par les princes et aimant les humbles, il sut fouiller la forme jusqu'à la grimace, sans perdre le sublime du sentiment et de la pensée. Albert Dürer est la plus inquiétante énigme du génie de l'art. Puis ayant retraversé les Alpes, notre Muse retrouve le même génie avec plus de mesure et de pureté, chez cet autre léonin, Léonard de Vinci, cet enfant de la nature comblé de tous les dons. Travaillant ensemble avec une patience toujours soutenue par la céleste inspiration, ils sondèrent de telles mystérieuses vérités que l'obscurité même y rayonne, et atteignirent le but suprême, celui où le fini n'est plus que l'infini ! Alors la Muse conduisit le quadrige de Raphaël à travers ces merveilleuses aurores, ayant passé des ferveurs gothiques aux puissantes élégances, aux longs galbes rythmés, aux profondeurs philosophiques ; aux fastes d'un polythéisme renouvelé au service du culte triomphant qui l'a vaincu. C'est sous cette forme qu'aux loges et aux chambres du Vatican et à la chapelle Sixtine, elle

interprète avec le Sanzio et ce titan de Michel-Ange (formidable association !) l'immensité biblique, divine avec le premier, surhumaine avec le second.

Bientôt notre immortelle se trouve à Padoue aux coupoles de plomb, où dort l'inquiétant et génial Mantegna diffus et acerbe, sorte de précurseur du Romantisme, quoique gardant encore la roideur gothique ; à Parme où resplendissent les morbidesses d'or du Corrège ; à Venise la marchande, à Venise l'artiste, fière de ses palais, la ville sombre en sa pourpre, claire en ses brocards fleuris, en ses marbres blancs, Venise aux amours romantiques, aux soupirs étouffés, aux drames obscurs, Venise muette et terrible sous ses folles barcarolles, splendide et triste... éparse sur la mer comme une flotte nostalgique, attendant le lever de l'ancre pour virer vers l'Orient qu'elle pleure... La Muse se complut à de si rares antithèses, dévote dans l'ensevelissement du Christ du Titien, opulente et froide dans les amours patriciennes de ce maître ; froide et opulente aussi dans les riches décors de P. Veronèse si bien orchestrés ; sauvage avec le Tintoret ; chaude avec Giorgione.

Si nous quittons ces nobles parages nous la trouvons en Hollande près du spontané Frans

Hals, le joyeux convive, le merveilleux praticien ; nous la voyons suivre les paysagistes si amoureux de la nature, les Ruysdael et les Hobbéma ; ou bien encore dans ce petit pays que les dunes protègent contre la mer, mais où coule à flots le genièvre, nous la rencontrons dans les hôtelleries, humble servante que n'effarouche pas la joie épaisse et outrageusement fendue des Brauwers, des van Ostade, des Craesbeck, des Jan Steen et du châtelain Teniers le Flamand. Elle n'est pas autrement scandalisée par la licence humide des coins pleins de transparentes ténèbres, des bouges qu'éclaire son rire étincelant de toutes ses dents.

De là, quittant ses faciles cotillons de bure, elle passe au moulin de Rembrandt, énigmatique sorcière aux rayonnements sulfureux, ange du sombre paradis des chimères, magicienne aux creusets fabuleux où l'or se fond en lumière ; évocatrice divine dévoilant au maître, au fond de nimbes d'une impalpabilité surnaturelle de rêve, l'âme surhumaine de Jésus sous la plus humble et la plus touchante enveloppe terrestre, dans le miracle de sa transfiguration ineffable ; sœur de charité sondant les douloureuses profondeur du cœur ; mais aussi, hélas ! nous la réprouvons courtisane difforme et troublante et comme ruminée sous l'in-

spiration déviée des rêves solitaires où la matière se venge de l'idéal, chez ceux qui ne connaissent que les sommets et les bas-fonds.

Puis elle quitte les souterrains de Rembrandt, et revêtant les riches attifements de la féerie et le faste des cours elle resplendit dans les palais de Rubens, reine qu'adore le cercle des courtisans, ou bien enveloppée des larges manteaux bleus des matrones douloureuses aux yeux rouges de larmes, aux pâleurs tragiques, elle enlace ses mains crispées, renversant sa défaillance que soutient quelque saint Jean éploré ; ou bien encore décolletant, à travers ses cheveux d'or, une gorge de neige, palpitante d'amoureux désespoir, enveloppant au pied de la croix les pieds sanglants et livides du divin ami, qu'elle baise de ses lèvres roses, ou enfin, ailleurs bacchante soûle, toujours, nous voyons notre muse tenir magnifiquement les pinceaux du roi d'Anvers.

Elle s'éprend de l'élégance mélancolique et raffinée de van Dyck, le beau jeune homme qu'épuisent les ardeurs d'un travail constant et d'amoureuses aventures, le suit en Angleterre où il prépare une série brillante de portraitistes, le dispute à ses maîtresses sans parvenir à l'arracher à une mort prématurée.

Nous retrouvons notre Muse en Espagne où elle

a autrefois connu le mystique Moralès ; elle se mêle aux extases de Zurbaran, s'effare aux supplices du tortionnaire Ribera, ce peintre de proie dont la touche implacable de fermeté défie le ciseau des sculpteurs. Elle s'amollit avec Murillo et se redresse, plus souple, avec l'argentin Velasquez qui la console de van Dyck Velasquez dont la manière libre et savoureuse est la fête du pinceau.

Et voici que bientôt nous la voyons en France, s'enfler et s'essouffler en ses trop grands efforts vers la lourde majesté du grand siècle de Louis-le-Soleil et de Charles Lebrun l'ampoulé, qu'elle ne fréquenta guère quoiqu'il fût en pleine faveur à la Cour. Elle avait à consoler ce pauvre Lemoine qui, après avoir fait le plafond du salon d'Hercule, le seul vrai chef-d'œuvre de ce temps qui soit au palais de Versailles, fut accablé de tels déboires, et sentit un tel vide dans sa vie, qu'elle ne put l'arracher au suicide... Hélas ! aujourd'hui qui s'occupe de cette œuvre magistrale ?... La Muse, en quittant la tombe du maître aurait-elle fait, en sa faveur, un vain appel à la postérité ?... Est-ce que vraiment il n'y aurait pas de justice à attendre pour certains désespérés du talent ?...

Mais voici que bientôt notre Muse (mon rôle d'historien me force à le constater), voici que notre Muse va se trouver atteinte par le fard et les

débauches du Louis XV, et que languide, névrosée, elle se mettra au régime du lait dans les métairies factices de Trianon où elle se laissera faire la cour par des bergers habillés de soie avec des houlettes et des troupeaux enrubannés. Les arbres, pour la distraire, autour des fontaines de rocailles, prennent des formes de portiques fabuleux, et poussée par certains souvenirs de Rubens, la grande immortelle s'abandonne au frêle et charmant Watteau. Mais ayant rencontré parmi toute cette architecture de broussailles, le frivole Boucher qui lui présente ce lutin de Caprice, le cousin oublié, elle recule épouvantée, fait son meâ culpâ, essaie en vain de se retenir au veule Pater, dégringole sur Vanloo, et finalement, exténuée, après un retour sur elle-même, ayant conscience de sa déchéance, elle va se réconforter à la charcuterie et aux fruits de la cuisine bourgeoise du candide Chardin... Il était temps !...

Après avoir secoué les légers falbalas du charmant Fragonard, et laissé le champ libre à son fol cousin, le Caprice, alors empressé auprès d'une coquette de mièvre élégance, marquise pastellée de poudre de riz et belle d'insolente afféterie ; notre Muse, insuffisamment relevée se prête à regret à la vertueuse emphase d'une république déclamatoire et s'en console par son intimité avec le tendre Prud'hon

qu'elle adore en secret, malgré les terribles sourcils et la bouche de travers de David le Grand.

Ah ! ce David, de quelle passion elle l'avait d'abord entouré, et comme il l'avait trompée ! Comme il était doué ! Quels verts élans ! Quelle largeur, quelle simplicité de moyens et de vision ! Ah ! la soif des grandeurs ! Il voulut être le premier en tout et, de vrai maître qu'il était il se fit magistral.

Enfin la Muse qui avait connu Phidias et qui aurait voulu lui offrir comme enseignement l'exemple de ce divin artiste, ne lui pardonna pas de le voir se jeter dans l'imitation des Grecs de l'époque où leur goût affadi perdait ses héroïques accents.

Déçue de ce côté, elle aima un élève de David, jeune homme de Montauban qui devait réagir vigoureusement contre les défaillances de son maître, l'illustre M. Ingres. Elle l'aida à remettre sur pied la forme à la fois épique et vivante. Elle l'aima bien qu'elle se sentît souvent intimidée en sa présence solennelle et quelque peu intolérante. D'ailleurs il l'emportait trop souvent, sur la neige des sommets loin de toute caresse reposante ; puis il avait des distractions enfantines, des susceptibilités, l'effarouchant de son regard sévère ; ce qui n'empêche qu'ils firent ensemble quelques chefs-d'œuvre.

D'Eugène Delacroix, qui avait fini par la passionner, après l'avoir d'abord glacée par une sorte de froideur hautaine, elle n'avait pas tardé à faire un terrible apprentissage. Il entrait dans des fureurs volcaniques lorsqu'il la tenait, seule dans son atelier, la froissant dans ses étreintes maladives dont elle portait les traces sur ses chairs maculées, l'entraînant à vol d'hippogriffe dans des élans vertigineux et si furieux que les muscles de la pauvre Muse palpitaient prêts à se désagréger des os qu'il tourmentait aussi pour les plier à ses rêves prodigieux.

Ils firent ensemble d'éclatantes prouesses ; cependant leur passion, toujours agitée, tourna finalement en névrose et en danse de saint Guy.

Elle le quitta.

Et, comme des souvenirs attendrissants de la simple Hollande et de la plantureuse Angleterre lui étaient revenus, à la vue d'un village abrité par une âpre forêt qu'avoisinaient des pâturages et des cultures, elle y vint pour se mettre au vert. Ce bourg s'appelait Barbizon, elle devait en faire la Bethléem du paysage moderne.

Elle allait par les champs, par les bois. Elle s'étendait à l'ombre des chênes noirs, impénétrables au zénith, sous les branches énormes et ses yeux suivaient quelque rêve ardent vers les

claires moissons qui, dans ce cadre obscur, palpitaient au soleil dans la plaine, ou vers les sables blancs qui entre les roches monstrueuses ruisselaient comme des lacs de lumière.

C'est ainsi qu'elle rencontra le sauvage du lieu, Théodore Rousseau.

Ils se connurent. Ils firent ensemble l'école buissonnière à travers les fougères de feu et les fourrés roux de l'automne, nids mystérieux, et l'hiver, parmi les merveilleuses arabesques des futaies éclaboussées de givre éclatant. Le printemps aussi refléta dans leurs yeux ravis, ses feuillages d'un vert aigu et effervescent. L'été, dans ses bains électriques d'air surchauffé, ils burent les mornes ivresses aux langueurs cuivrées des montants orages ; ils vécurent les tristesses austères des juillets obscurs et fulgurants par place, sous les colonnades des arbres qui entre-croisaient leurs branches en ogives étoilées d'azur.

Ils découvrirent à toutes ces choses des âmes inconnues ou plutôt oubliées, car elle se rappelle que les Grecs qui ont tout deviné, les avaient autrefois personnifiées ; elle se souvient aussi de quelques paysages de la fin de la vie de Poussin, qui font revivre, à la nature, ces temps où, selon l'admirable expression d'Hugo, la terre était « encore molle du déluge ».

Ils fêtèrent de nouvelles vibrations, d'imprévues irisations sous le prisme du crépuscule ; ils célébrèrent de secrets hymens du ciel et de la terre. Et la Muse reprit les couleurs d'une robuste santé.

J'oublie ses excursions vers l'Ile-de-France, sur les bords de la Seine aux saules nuageux et soyeux que le bon Français commençait à broder si élégamment. Il sut un moment amuser l'Immortelle par le naturel pathétique des aventures charmantes et gauloises qu'il lui conta, non sans l'effaroucher un peu par quelques naïvetés trop risquées.

Elle aima les étangs de Ville-d'Avray dont elle suivit délicieusement les molles collines tranquilles. Ses yeux perçants découvrirent, un matin, entre des touffes de taillis d'aunes et de noisetiers, une sorte de pavillon arrondi, flanqué de hauts et gros peupliers d'Italie qui se miraient dans un léger cours d'eau vers lequel des saules penchaient leurs branches flexibles.

C'était très bourgeois et elle ne sut pas pourquoi elle pensa, avec un soupir de regret, à Némi et à Tivoli. Une sorte de rentier campagnard au menton glabre, en sortit frais et souriant.

Elle le prit d'abord pour un simple amateur de jardins, lorsque tout à coup, de même qu'une fleur devant l'aurore, sa bouche céleste et rose

s'ouvrit et poussa cette exclamation : « Mais ! c'est lui ! » et elle tapa dans ses mains : « Papa Corot ! »

Elle l'adorait depuis longtemps.

Elle l'avait autrefois accompagné par les chemins de chèvres de la campagne de Rome qui lui étaient familiers, à cause de bien anciennes promenades en compagnie du brillant Claude Lorrain, et de ce grand amoureux, si chaste, Nicolas Poussin.

Oui, elle avait chéri le jeune Corot dont la ferveur ingénue la touchait tendrement, lorsque avant l'aube, il venait, l'œil si clair, lui faire la cour dans la rosée !

Sous des ciels d'ineffable exquisité, dans le parfum des menthes qu'ils froissaient de leurs pas émus, ils avaient tressailli de secrète volupté.

Leurs amours se ravivèrent ici plus douces et plus empressées. Il lui fit les honneurs de sa maison de campagne et de son naïf pavillon de *la Sybille*. Il y avait peint des fresques charmantes où elle crut se reconnaître...

Ils bavardèrent et les oiseaux se turent.

« Hélas ! (est-ce qu'il n'y a partout des hélas !) ce n'était plus la campagne de Rome ! la plaine antique, ondulée entre les nœuds de son immense serpent, le Tibre, et que découpe au loin les Sabines dans la fumée chaude des torrents sulfureux ! et l'Aventin ! les aqueducs ! et le forum ! et

l'énorme basilique ! et Albano ! et Tivoli.... Et c'étaient mille divins souvenirs où l'on s'animait... et elle dut rappeler à son ami qui remontait de la cave avec une fine bouteille toute brumeuse de toiles d'araignées et dont le bouchon tombait en poussière : « Merci, mon cher Corot, je ne bois que du Nectar. »

Non ! ce n'étaient plus ici les lointains aux arêtes vives de là-bas, mais c'était un autre paradis, plus souple, plus tendre, plus fluide, « car le tout, — dit la muse un peu aventureuse peut-être, avec un délicieux tremblement dans la voix, — le tout, c'est d'aimer ! »

Et ce furent de nouvelles églogues dans l'herbe, au bord de l'étang clair, sous les hêtres, au réveil des oiseaux ! On dit même qu'une linotte un peu prude, guettant à travers les brindilles de son nid, surprit un matin, bourrant l'éternelle pipette en mérisier du peintre, l'éternelle Muse que gagnaient des attendrissements familiers.

IV

La muse devient humanitaire.

Mais elle devait bientôt s'arracher à la douceur de cette idyllique union. De graves événements

se préparaient qui allaient réclamer son action bienfaisante.

Nous avons dit que notre Muse, comme la divinité, est une et multiple et se partage entre tous, se pliant à tout individualisme droit et sincère.

Or voici que bientôt elle sentit passer dans l'air, je ne sais quel souffle fraternel, comme une sorte de tendresse vouée surtout aux humbles dont l'art jusque-là ne s'était guère occupé qu'au point de vue pittoresque et le plus souvent grotesque.

Cela tenait à des causes qu'il serait trop long de rechercher et qui ont fait de 1848 ce que j'appellerai la grande date des cœurs ! Et elle se laissa entraîner par ce mouvement, l'un des plus généreux qui aient emporté la terre, — hélas ! sans amener tout le bien qu'on en attendait — celui de l'union qui aurait fait une grande famille des classes et des peuples.

Notre Muse se passionna pour ce beau rêve.

Bien que l'art d'ordinaire se désintéresse de la politique, elle suivit la Révolution, ne pouvant résister à l'admiration de ce fait dont la grandeur généreuse est peut-être unique dans l'histoire : le peuple (hier vile multitude criant famine) tout à coup maître de Paris, montant la garde pour protéger la propriété, et punissant lui-même les rares

voleurs qui essayèrent de commencer le pillage · elle acclama cette plèbe enflammée à la voix vibrante de Lamartine, qui avant de manger, ne voyait rien de plus pressé que l'affranchissement du monde...

Oui, elle avait vu cela et, comme au temps de la Grèce, mais pour une cause plus sainte, elle avait vu passer, portés sur des civières, le front sanglant et bandé de linges, de beaux jeunes gens blessés, brandissant des rameaux de lauriers aux cris de : « Vive la Patrie ! vivent les peuples ! les peuples sont pour nous des frères ! » Et l'antique inspiratrice de Phidias, de Michel-Ange et de Raphaël qui de cette plèbe ne se rappelait que les rires fendus, bouffons et avinés des Van Ostades et des Brauwers, vit se réveiller le souvenir d'avoir respiré, un moment, dans le moulin de Rembrandt, le pressentiment de la beauté morale, de l'inconsciente profondeur, de l'intensité de certains caractères des humbles. Mais Rembrandt était mort depuis longtemps, et les cerveaux qu'elle avait hantés depuis s'étaient refusés au service des vertus obscures. L'art restait aristocrate devant la nature plébéienne. En 1793, elle avait fermé les yeux devant les essais d'une sorte de fraternité farouche et despotique qui voulait à la fois le pain et le fer vengeur.

L'horreur de la foule vociférante et du sang qui, dans la mêlée des partis, pleuvait sur les places publiques, lui avait rendu la rue odieuse, et pour en travestir le féroce héroïsme, elle s'était rejetée au milieu des épopées de l'histoire ancienne, à la recherche de vertus moins rouges.

Et puis, ô contradiction ! elle s'était éprise de gloires plus resplendissantes et tout aussi funestes. Les hourras l'exaltèrent, la fumée des canons déroba à sa vue le sang dans les sillons des batailles, les noyades en pleins fleuves ; elle ne vit plus que l'apothéose des Césars. Mais elle n'a jamais mis toute son âme ni tout son charme aux impressions de ces combats, et bientôt nous l'avons vue reprise aux attendrissements agrestes, aux frissons des bois, aux drames de la nature, à la mélancolie des saules, à la verdeur des chênes, aux harmonies éternelles des paysages. Ses yeux se portèrent sur les êtres qui les animaient. Et voici que l'inspiratrice des arts regarde de plus près ce peuple en lui-même, qu'elle se prend à l'aimer pour lui-même. Alors elle voulut élever la blouse aussi bien que le péplum à la hauteur de son idéal. Et par une sorte de renversement passionnel, elle sentit mystérieusement, en son âme, les causes de répulsion tourner en attractions, les callosités, les rugosités, les hâles et tout ce qui

avait d'abord provoqué le dégoût, attiser le nouveau foyer d'art. Et elle courut dans les champs et les chantiers chercher des motifs d'amour. Et elle vit que les pauvres hardes penchées sur les sillons ou revêtant la naïveté et l'ampleur du geste, prenaient là je ne sais quelle beauté plus proche de Phidias que tous les tissus de soie et de velours serrés sur la vanité de nos civilisations étriquées. Elle fréquenta alors quelques pauvres chaumières, entre autres celle où Millet, au milieu des mille soucis de la misère, entouré de sa nombreuse famille, écouta si pieusement ses leçons.

V

Le réalisme et la vérité.

En ce temps-là, on entendit parler d'un jeune homme en qui la muse semblait avoir mis toute sa complaisance. Elle l'avait rencontré au Louvre et avait été frappée de sa beauté et de la façon attentive dont il interrogeait les chefs-d'œuvre.

Il avait la taille haute, la poitrine large, la face ferme en ses plans simples, légèrement bronzée et éclairée par deux magnifiques yeux de taureau. Sa chevelure était luxuriante et sa barbe ondulée

et bien semée laissait voir toute la grâce d'une bouche fine qui relevait volontiers ses coins ironiques et teintés d'ombre. Son nez un peu court, continuait la belle ligne du front, le bout assoupli par une légère inflexion et une sorte de mobilité de gourmet ; tout cela avec une apparence de rusticité qui lui donnait l'air d'un pâtre chaldéen. Tel Courbet. Sa marche ondulait dans ce balancement satisfait des beaux campagnards, la tête toujours un peu penchée vers le sol comme pour des recherches intéressant le flair ; car il avait plus de tempérament que d'intelligence, plus de sensualité que de sentiment poétique.

Cependant la muse avait tiré de lui une sorte de chef-d'œuvre, l'*Après-dînée à Ornans,* d'une expression nouvelle, quoique respectueuse de la tradition. Sous une pénombre d'une rêveuse intensité et délicieusement engourdie, un groupe d'amis, tout au charme d'une épicurienne digestion, savoure la fumée narcotique des pipes, évoluant en vagues remous, dans les ondes mélodieuses d'un violon dont joue un personnage ressemblant au peintre lui-même.

Ici la qualité de la peinture puissante et endormie, extra-fine et naïve en même temps, s'associe avec un accord parfait, à ce repos des sens dans celui de l'âme. Rien n'éclate. On

croit seulement entendre passer, dans le silence, les vibrations musicales qui ne provoquent d'ailleurs aucun hurlement chez ce gros chien, si calme, enroulé sous la table. La Muse a du être heureuse de cette trouvaille imprévue mais non brusquée. Lorsque Courbet signa l'*Après-dînée à Ornans,* elle a dû crier : « Bravo ! voila la vérité ! »

Hélas ! bientôt les discussions commencèrent à propos de cette grande page où Shakespeare semble revivre avec un peu de son génie et beaucoup de ses trivialités : l'*Enterrement à Ornans*. Ici le tempérament persiste, mais l'inconscience ingénue a disparu, et la Muse sentit qu'elle allait avoir à lutter contre un petit démon qu'elle n'a que trop souvent rencontré sur son passage : celui de la vanité, accompagnée, pour le cas présent, d'une sorte de finaude matoiserie.

Les applaudissements de ses confrères n'avaient pas consolé le peintre de l'indifférence publique et peut-être le rusé paysan entrevoit-il l'âpreté de la lutte opiniâtre qui mène à la vraie gloire. Il va prendre le chemin de traverse. Pour forcer l'attention, il coupe la queue de son chien que nous avons vu, tout à l'heure, si tranquille sous la table.

La muse mécontente a beau dire au peintre : « Pourquoi, dans ce drame où tu as su faire crier la douleur, où la terre même sue la mort ; dans

ce drame qui aurait pu être une tragédie neuve, pourquoi ces trivialités inutiles, ces grossièretés d'exécution, cette matière épaisse et tout ce cirage ?... Pourquoi ces trognes avinées que j'aurais à peine permises aux ivrognes de Brauwer ? »

Et la Muse, qui avait compté sur son éloquence, ne fit que provoquer un sourire sceptique dans ce délicieux fouillis de la plus belle barbe d'Ornans...

Et ce fut à l'apparition de cette toile, un vacarme d'admiration chez les uns, et de scandale chez les autres, qui fit trembler le romantisme expirant.

Ce fut aussi le commencement de l'affichage au salon qui sera la plaie de la fin du XIXe siècle... Puisse le XXe le comprendre ?...

Mais, lorsque la Muse vit, à la porte de l'atelier, l'étendard qui portait l'enseigne : *Réalisme*, elle en fut blessée comme d'une répudiation. « Ah ! ces philosophes, s'écria t-elle ! Il n'aurait pas trouvé cela, lui ! »

Oui ! c'était en vain qu'on la voyait depuis quelque temps suivre avec inquiétude son ami qui trouvait mille prétextes pour lui échapper, c'est en vain que tournant la tête de ci de là, elle veillait à le protéger contre les mauvaises rencontres ; des personnages plus ou moins bavards, plus ou moins rapés, commençaient à s'emparer de Courbet ; et

la Muse ne se trompait pas, ces messieurs étaient bien les philosophes de l'esthétique sociale. Pour eux le mot vérité devait être déclaré suspect parce qu'il contient l'invisible sentiment, c'est-à-dire la chimère..., ils avaient trouvé le mot *Réalisme* pour exprimer la réalité débarrassée de ce mensonge, la poésie. « Il n'y a de vrai que ce qui est palpable, disaient-ils, malheur à qui cherche au delà ». Cela rappelle la leçon de grammaire du sergent qui demande au pioupiou : « Qu'est-ce que le substantif ? — Le *sustempif,* répond celui-ci, c'est ce qui se touche. — Eh bien ! reprend le premier, dans la bûche elle brûle, où est le substantif ; est-ce bûche ? — Non, on peut pas la toucher. — Eh bien ? — Eh bien ! mon sergent, le *sustempif c'est pincettes* ! »

Mais la Muse n'avait pas envie de rire en voyant combien la manie du prosélytisme philosophique accaparait son ami au détriment de l'inspiration. Et plus il prenait au sérieux le rôle qu'il se croyait forcé de jouer, plus se gonflait sa vanité épaissie par les libations obligées des conférences d'estaminet, où des tournées de chopes devaient forcément appuyer ses arguments.

Notre Muse finit par délaisser de plus en plus l'atelier d'un artiste si faible par vanité et si peu disposé à l'écouter. Elle se sentait fatiguée de réfu-

ter en vain les raisonnements des objectivistes entêtés, de redresser des paradoxes qu'égayaient insuffisamment les plaisanteries bouffonnes qu'on y mêlait. Elle regrettait, par contre, le grand Berlioz qui faisait partie du cénacle, et qui, encore incompris, l'intéressait beaucoup malgré sa tête chagrine au front vaste et proéminent, aux lèvres minces et serrées dont les coins retombaient vers le menton volontaire et découragé.

Elle avait là aussi parfois regardé curieusement l'apôtre Jean Journet, toujours porteur d'une besace contenant ses brochures humanitaires qu'il récitait dans les cafés où il promenait son existence de hasard. Elle avait comme un trouble souvenir de l'avoir autrefois rencontré, au temps de Platon, vaguant dans les carrefours d'Athènes.

Elle ne faisait donc plus que de rares apparitions chez le volage Courbet.

Elle avait ailleurs plus d'un fidèle pour la consoler.

Je ne parle pas seulement d'un bon nombre de peintres d'un talent acquis et qu'elle n'avait qu'à surveiller de loin.

Un souffle cordial et plein de verdeur avait poussé l'art et les artistes, au lendemain de février 1848.

Les jeunes en étaient encore à leurs tâtonne-

ments, mais, ici et là, on sentait une vie nouvelle poindre dans leurs essais.

Le romantisme finissait, quoique son chef Eugène Delacroix fut encore vaillant et toujours sur la brèche. Mais on ne sentait plus chez lui au même degré le tressaillement créateur. Il peignait plutôt des réminiscences.

Bientôt il va tomber dans les répétitions de ses calvaires, de ses harems, de ses Médées. Le lion rugit encore par instants, mais l'âge use ses griffes.

On ne parlait plus des Deveria, ni de Louis Boulanger qui, malgré les strophes de Théophile Gautier, qui le vantaient si fort, n'avait été qu'une étoile filante. Des Johannot l'un était mort et l'autre se mourait. Ingres et Delaroche n'exposaient plus ; Meissonier, Robert-Fleury, Rousseau, Corot battaient leur plein. Mais on criait : « Place aux jeunes ! »

Quelques-uns de ceux-ci donnèrent de belles promesses qu'ils ne réalisèrent pas. Court montrait vite la couture, Couture s'arrêtait court. La plupart hésitaient dans la recherche des chemins non battus ; ou bien voulaient rajeunir l'antiquité que la queue de David déshonorait. Ils se penchaient sur les vases grecs peints, s'initiant aux intimités de la vie ancienne. D'autres découvraient une région alors

presque inconnue, la banlieue de Paris. La dignité classique et la fureur romantique avaient toujours ignoré les carrières et les moulins de Montmartre (disons en devançant les événements que depuis on a outrepassé le zèle permis, en faisant cette colline l'acropole du Paris de *Madame Angot*). On connaissait la Grèce, l'Italie, l'Asie-Mineure, l'Égypte et l'Arabie, pays explorés par les Decamps les Marilhat et autres ; mais la France semblait inconnue au delà de Fontainebleau. On dédaignait la plaine. Lamartine lui-même ne trouvait aucun intérêt aux immenses étendues fauves de la glèbe, ces océans d'or.

Des rapins mirent leurs guêtres et à pied, sac au dos, se dirigèrent vers différents points, surtout vers la Bretagne et la Normandie. Ils allèrent si loin (comme on dit dans les contes villageois), ils allèrent si loin, qu'ils découvrirent la mer que, seuls, avaient autrefois connue quelques peintres Hollandais montés jusqu'à elle, en gravissant leurs digues.

L'art s'enquit de Sainte-Adresse, de Grandville, de Saint-Michel et même de Boulogne que n'avaient encore inquiété que la stratégie et l'amour des conquêtes.

L'Auvergne, le Dauphiné, l'Artois, la Franche-Comté, la Vendée, l'Alsace, le Berry virent se

dresser et s'arrondir au soleil les parasols des paysagistes.

La Muse, les suivant tour à tour, traversait les airs comme les déesses de l'Odyssée, portant divers emblêmes agrestes, forestiers ou maritimes, planant sur les landes, les lacs, les plages, les forêts, et l'on entendit même son vol divin vibrer par l'épaisseur frémissante des épis. Et lorsqu'elle rentrait à Paris, elle jetait en passant un regard bienveillant aux commençants qui s'exerçaient à Montrouge, à Vanves et même dans les fossés des fortifications (tout est bon pour le pauvre affamé de nature).

Un jour elle daigna y descendre et fut saluée par un chœur de sauterelles multicolores dont la folie des rapins avait badigeonné les ailes.

Et l'on apprit cette vérité : c'est que le beau règne partout. Après l'égalité devant la loi, ce fut l'égalité devant le beau !...

Ce fut comme un rajeunissement du monde des arts. Une verdeur et une force dont la source s'échappait des cœurs, amenait une recrudescence d'activité. On se laissait entraîner par la tendresse et la générosité ; on faisait taire l'envie. On avait de beaux scrupules d'honneur. La vénalité semblait chose hideuse. Combien de ces beaux sentiments se sont affaiblis aujourd'hui, ou tournés, je

n'ose pas dire en égoïsme, mais en *égotisme* selon l'heureuse expression de Jules Claretie...

Combien de ces jeunes fervents sont restés en chemin ! Nous les revoyons dans notre souvenir ému, ces compagnons de notre jeunesse, tombés dans l'oubli, morts ou égarés; que de bonnes graines ont avorté sur des terrains mal préparés !...

Que de travailleurs de la première heure ont disparu qui n'en ont pas moins travaillé au monument de l'art contemporain ! Et si la Muse n'a pu laisser son effigie sur leur tombe, elle leur a donné à tous un regret.

VI

La muse a l'exposition universelle de 1855.

L'exposition universelle de 1855 fut un triomphe pour l'école française ; mais si la Muse éternelle lui accorda le sceptre des arts, cette suprême gloire, qu'on ne l'oublie pas, était le résultat d'un demi-siècle d'efforts, de souffrance, de passion et d'amour.

Le palais improvisé de l'avenue Montaigne penplusieurs mois offrit au monde entier, la réunion de presque tous les chefs-d'œuvres contemporains.

Tous les chefs de file de toutes les écoles étaient là. La Belgique nous montrait d'admirables rappels de l'art du XVIe siècle, des paysages modernes et des toiles inspirées par le mouvement de 1848 ; l'Angleterre, intéressa vivement notre public par de curieux essais de naturalisme préraphaélique ; l'Allemagne déroulait d'immenses cartons de haut style philosophique ; les autres nations apportaient leur esprit de terroir.

Tous acclamèrent le succès de la France. Les étrangers qui rapportèrent des couronnes dans leurs pays furent reçus avec enthousiasme à leur rentrée. Tous purent raconter quel accueil fraternel leur avait fait Paris.

En revanche, dans les hautes régions officielles de l'Europe certaine réserve refroidit ce beau mouvement. On sentait que des fautes politiques avaient enveloppé notre pays de secrets dangers.

Mais notre Muse irresponsable triompha dans toute sa gloire.

VII

Dangers de la prospérité.

La France s'est peut-être un peu grisée d'un

pareil éclat, et trop peu garantie contre le narcotisme des saveurs de la gloire.

Après cet immense succès de notre école, les amateurs des divers pays vinrent à elle. Ce fut un unanime élan vers nos expositions. Des collections nouvelles se formèrent ; l'Amérique de plus en plus éprise des tableaux français en emplit ses galeries.

La profession de peintre longtemps considérée comme un acheminement vers l'hôpital, sembla dès lors avantageuse. Les bons bourgeois qui en détournaient leurs fils, les y poussèrent.

D'un autre côté, la science appliquée à la peinture amena des facilités nouvelles et, peu à peu, à l'ignorance publique succéda un demi-savoir presque général qui vulgarisa les procédés d'une exécution plus ou moins habile, mais trop souvent oiseuse et superficielle.

Si alors l'art de la réclame ne barbouilla pas encore les rues, ce ne fut pas faute de barbouilleurs.

Les progrès de la photographie instantanée, mise à la portée de tous les amateurs, leur découvrirent les secrets de tous les mouvements possibles de mille groupes pris sur le fait. Le hasard, qui ne vaudra jamais le génie de l'artiste, devint l'arrangeur à la mode. Le réel souvent inexpressif

et qui n'est pas toujours le naturel, mit en relief le ridicule des conceptions emphatiques et pédantesques ; mais hélas ! il rendit suspecte la meilleure chose de la composition entendue, la condensation du sujet sans laquelle il n'y a pas d'art véritable.

On s'éprit pour des groupes fortuits à cause d'un imprévu qui n'a qu'un intérêt bourgeois, oubliant que la nature ne revêt une puissante expression d'art qu'en traversant la pensée et l'impression humaine. La vérité banale était mise à la portée du vulgaire par le secours de Daguerre.

Les expositions doublées, triplées de nombre, se multipliaient sans multiplier leur intérêt, perdant les œuvres d'un talent véritable parmi celles qui n'en avaient que l'apparence. Au milieu de cette profusion de toiles, le public commençait à se fatiguer, à chercher les bons tableaux.

Ils n'y manquaient pas cependant. Le génie qui avait inspiré les grands peintres de la Restauration persistait encore, fervent chez les uns, amoindri chez les autres ; mais il ne pouvait plus causer de surprise et les nouvelles recherches, par cela même qu'elles étaient approfondies, frappaient peu le public par des nuances dont la délicatesse ne le saisissait pas.

Notre Muse s'inquiétait d'autant plus de cette tiédeur qu'elle savait par expérience que son cousin

dévoyé, le Caprice, en profiterait pour recommencer ses étrangetés folles.

Il était déjà question des *intransigeants,* des *indépendants* qui nous occuperont plus loin. Mais cela se passait encore dans des souterrains inconnus.

Cependant les voyageurs et les solitaires dont nous avons parlé avaient grandi à la suite des illustres paysagistes sur lesquels nous avons tout dit. De l'école de Rome quelques brillants élèves nous étaient revenus pleins d'ardeur et de talent.

La France garda sa prééminence lorsque l'exposition universelle de 1867 ouvrit ses portes. Bien que dans son ensemble elle n'y fût pas aussi soutenue qu'en 1855, puisque cette fois elle ne put produire que des œuvres faites depuis cette date, elle remporta la même victoire.

Quel spectable fut celui de la distribution des récompenses! Comme alors la France semblait grande et forte! L'Empereur et l'Impératrice y assistèrent entourés de souverains qui applaudissaient en amis, mais dont quelques-uns devaient nous plaindre tout en nous admirant, car ils connaissaient les défauts de la cuirasse...

Hélas! cette immense et splendide salle du Palais des Champs-Élysés fut pour nous comme cette autre salle que l'avenir réservait à l'extase des badauds de 1900 : la *Salle des Illusions.*

L'édifice craquait sous le poids des fautes accumulées : Sébastopol, le siège de Rome, Solférino et le Mexique... Napoléon III monta sur la resplendissante estrade, chancelant et pâle de la nouvelle de la mort de Maximilien qu'il venait d'apprendre.

Le sort semblait l'abandonner et la maladie, disait-on, attaquait sa race. Le protocole avait préparé une scène où l'on vit au défilé, le jeune prince Impérial abandonner la main de son oncle Jérôme-Napoléon, rester en arrière et courir pour le rejoindre. Le public applaudit ce défi contre de mystérieux bruits.

Mais qui de nous aurait redouté l'avenir devant tant d'acclamations répétées ? Peut-être ce jeune avocat encore inconnu qui disait de l'Empereur, le soir même, dans une brasserie de la rue Jacob, en faisant allusion à la révolution du Mexique : « Ce sera son Waterloo ! » Mais, lui-même croyait exagérer ; il ne se faisait pas illusion sur certaines défaillances, mais pouvait-il prévoir que, dans des temps peu éloignés, il aurait sa statue à la plus belle place de Paris, tandis que le chétif prince qui venait de si bien jouer son innocente comédie, irait se faire tuer chez les Zoulous, beau comme un héros antique !

Quant aux artistes de tous les pays ils avaient les yeux tournés vers la grande Muse que nous

venons de voir parfois si familière, en ce moment resplendissante, dominant cette rangée de trônes et cette foule venue des divers points du globe, et qui tenait si fièrement le drapeau de l'art dont elle agitait tempêtueusement les plis glorieux et frémissants dans l'espace.

VIII

Inquiétude de la muse.

Cependant, ce moment d'exaltation passé, la Muse en était revenue à son appréhension. Elle voyait peu à peu notre école qu'elle avait prise en affection, éparpiller son génie dans beaucoup d'œuvres dont l'exécution habile voilait à peine la vanité. C'était par place un retour à la grâce maniérée, au vague symbole, ailleurs une imitation vulgaire ou des anecdotes historiques mettant en scène les grands hommes en robe de chambre ; des figurines en biscuit de Sèvres. Delacroix était mort. Il avait exposé jusqu'à la fin, se répétant et multipliant les personnages de ses compositions.

L'art, malgré quelques puissantes personnalités, trop précieux d'une part, trop relâché de l'autre, semblait par de trop fréquents côtés tourner à l'insuf-

sance, à l'insignifiance. De là une sorte de lassitude et d'ennui devant une telle dépense d'aride habileté.

Et on ressentit comme un besoin d'évolution nouvelle, fût-elle dirigée vers l'étrangeté ou vers un retour à l'abrupte violence ; vers une invasion de barbares.

Manet poussait.

Et l'on entendit des voix qui criaient : « Plutôt la brutalité que la débilité ! A bas la banalité ! Vive la folie ! » Et le lutin Caprice répondit à ce cri. Il apparut tout frétillant d'esprit bizarre ; ouvrant ses ailes d'arc-en-ciel en son vol en zig-zag. Il vint stimuler les indépendants qui timides encore ne s'égaraient guère hors de leurs catacombes secrètes.

La Muse savait de quoi était capable ce fol cousin, une fois dévoyé. Il n'y a pas d'extravagance dont il ne fût capable. Ce n'est pas qu'elle craignît une décadence générale ; elle avait parfois arrêté les ravages du caprice, en biaisant, en l'inoculant à petite dose comme pour certaines épidémies. Les homéopathes se servent bien de poison.

Cependant, elle n'était qu'à demi rassurée et lorsqu'elle embrassait l'ensemble de la situation, bien des signes l'inquiétaient.

Et s'étant accoudée sur son genou dans une pose ravissante de mélancolie, elle avait repassé dans

sa mémoire les années qui venaient de s'écouler et elle se tint ce discours : « Que nous sommes loin de 1848! Quelle transformation! S'il n'y avait que la peinture !... Mais ce sont les ambiances qu'il faudrait aussi réformer. Sur qui compter? Le public se désintéresse de plus en plus des talents sages... Le beau franc-comtois sur qui j'avais compté s'est à la fois épaissi et amoindri. Il est tombé dans un bain de terre glaise informe où il barbotte avec son *Retour de la conférence* ! Sa philosophie, où il résume sa vanité, est impuissante et inconsciente. Voilà où ont abouti tant de promesses. Qui arrêtera le Caprice qui s'infiltre partout et promet la lune à tout le monde? Et la Muse jeta un regard tournant sur ce monde qui l'environnait.

Que d'éléments étrangers à l'art, contrariaient partout sa direction ! La France, qui en ce moment entraînait l'art, traversait une ère de prospérité qui amollissait ses ressorts. En politique elle était entrée dans une période éclatante à la surface et enveloppée d'un prestige qui semblait irrésistible. Les nations le subissaient et lui rendaient d'extérieurs hommages dont, au fond, elles se sentaient humiliées.

Et notre immortelle, clairvoyante et qui depuis longtemps soupçonnait plus d'un danger, s'effraya du sans-souci général.

Dans la masse du public on ne cherchait guère que le plaisir et avec quelle légèreté ! Avec quel peu de choix ! Rire !... On voulait rire de tout, on parodiait jusqu'à la Grèce !... Je comprends cela pour la *Belle Hélène,* qui n'avait été qu'une femme plus que légère et si en lui enlevant de sa beauté antique, on lui avait donné le caractère de son rôle, de quel délirant esprit ne l'avait-on pas revêtue !

Mais, presque partout les plus ineptes niaiseries ! *Le pied qui remue* excitait plus de joie que la plus exquise chanson populaire.

L'hyperbole avait quitté les zones grossissantes du romantisme pour se traîner dans le ruisseau, parmi les bourbeux reflets des étoiles qu'on ne contemplait plus dans le ciel. Les cafés-concerts avaient les honneurs des salons mondains. On avait perdu la mesure de la bonne gaieté française, le sens du vrai comique. Chose étrange ! l'esprit nous arrivait d'Angleterre, les clowns nous apportant la fine tradition mimique.

Et que dire de tout ce mauvais goût dans les modes, de ces falbalas singuliers, de ces chapeaux microscopiques sur ces crinolines immenses comme des pagodes, recouvrant la pauvreté des formes et qui donnaient à nos femmes des tournures de pintades ?

« Ces gens ont l'air de chercher à s'étourdir par

ces attifements ridicules et cette folle gaieté ; auraient-ils le sentiment de la tristesse des dessous et des profondeurs cachées ? » se dit la Muse, puis elle repassa dans son esprit les causes d'une pareille situation : l'abandon de la liberté et des préoccupations civiques, l'abondance d'une fausse prospérité ; le scepticisme chassant les croyances morales ; une activité plus avide de distinctions vaines que prompte aux devoirs désintéressés, les hommages allant plutôt aux honneurs qu'à l'honneur ; l'orgueil, la dissipation et la bonne chère ; toutes choses qui ne désagrègent pas seulement les rouages d'un gouvernement, mais aussi l'organisme humain. La raison charnelle se détraque en paradoxes insensés, les sens s'émoussent, les yeux se troublent sous des remous méphitiques qui aveuglent le jour.

La recherche insatiable des déliquescences épicées, concurremment avec cette bêtise hilare, ce recours à toute espèce d'étrangetés sous prétexte d'originalité, avaient égaré plus d'un esprit génial dans des impasses équivoques et louches. En littérature surtout, la corruption infiltrait ses poisons dans certaines âmes dévorées d'idéal et dont l'inspiration contaminée tournait en hystérie et perdait toute notion des substances dans le rêve sans fond des exquisités perverses.

Et à cette vue, la Muse se resserra sur elle-même, en un frisson douloureux, le front penché vers les genoux, voilant ses yeux blessés sous sa main céleste.

Elle savait, par l'expérience des civilisations tarées, que la nature ne supporte pas volontiers les sophistications passionnelles ; qu'elle les punit par les dégoûts, l'abâtardissement et l'impuissance.

Oh ! elle craint tout des retours aux excitants, à l'alcool, au haschisch où se perd la liberté morale dans les hallucinations morbides. Elle savait que le cœur qui, en cet état, tourne encore ses aspirations haletantes vers le paradis de l'art, ne trouve plus qu'un Éden aux fleurs flétries, éclairé d'irradiations funèbres au fond desquelles apparaît l'ange de la démence : *paradis artificiels* où se complaisait Baudelaire.

IX

Pourquoi compare-t-on Baudelaire a Manet.

Combien les appréhensions de la Muse semblaient justifiées !

Oui ! sous cet énervement d'une civilisation trop frivole ou trop raffinée, l'art devenu ané-

mique, ressentait comme le besoin d'une invasion de barbares. Manet allait arriver.

Cependant les esprits qui identifient l'influence de Baudelaire en littérature à celle de Manet en peinture me semblent se tromper étrangement.

L'un serait plutôt l'antithèse et l'ennemi de l'autre.

Manet est la réaction du rudiment sauvage contre la subtilité exsangue. Manet est un remède très ordinaire comme la rouille du fer qui avive les globules du sang. C'est par une erreur d'aveugles que nos déliquescents actuels continuent à le glorifier comme un résultat. Manet n'a été qu'un recommencement.

Les impressionnistes l'invoquent toujours comme leur chef ; mais les jeunes artistes, qui d'abord stimulés par lui, sont depuis devenus forts, savent très bien tout ce qui lui manque (presque tout ce qui n'est pas d'instinct !) et rient de l'erreur des minces déliquescents.

Manet n'a pas comme Baudelaire le sens des rythmes, ni le goût de la forme. Il n'en a pas non plus la couleur patibulaire, la jactance hautaine et railleuse, ni le pessimisme découragé qui ferme les horizons, ni l'acuité malsaine et douloureuse. La brutalité sauvage de Manet est le contraire du caractère du poète aux caprices de petite

maîtresse, dont la vigueur n'est que spasme et qui cherche à revêtir l'art de son prestige pour le compromettre dans les mauvais lieux.

Telles sont les réflexions que se fit la Muse ; puis elle se demanda si la raison qui unit ensemble ces deux noms ne serait pas justement celle qui devrait les séparer : la puissance de l'antithèse ? « Car, se disait-elle, dans ces disputes de Babel on peut tout expliquer jusqu'à l'absurde. »

« Dans tous les cas, finit-elle comme conclusion, le poète et le peintre, tous les deux représentaient la guerre à la stérilité de certaines qualités négatives et dominantes, l'un par l'impertinence de ses paradoxes et l'autre par sa barbarie sommaire. »

Comme elle disait ces mots, jetant un regard au loin dans la plaine, elle aperçut, conduits par son cousin le Caprice, une troupe d'Indépendants, la palette au poignet, et leurs chiffons arborés à leur appuie-main, qui, ayant quitté leur secrète Thébaïde, partaient résolument en campagne.

Et la Muse s'écria, songeant combien peu, au milieu de tout ce désordre, elle serait écoutée :

« Allez mes enfants terribles, qu'Apollon vous conduise ! Je vais vous laisser libres dans vos aventures ; mais défiez-vous de mon volage cousin ! Allez, personne plus que moi n'est friand des ma-

nifestations originales, des saveurs nouvelles, et je veux peser sept fois vos tentatives avant d'en rire. »

X

Une exposition ou l'on s'amuse.

On n'eut pas cette discrétion à la première exposition particulière des révoltés.

La Muse, on vient de le voir, n'avait pas voulu intervenir dans l'exécution de ces travaux mis sous les yeux du public ; cependant, quoique demi-déesse, elle n'en est pas moins femme, et la curiosité la fit sortir de sa réserve. Comme une simple mortelle, elle suivit la foule en liesse qui se pressait à cette exhibition, et dès le seuil de la salle, elle ne put arrêter cette exclamation : « Par Apollon, cela dépasse en étrangeté tout ce que j'ai vu depuis la plus haute antiquité ! Mais je blâme cette foule stupidement hilare qui rit avant de regarder. »

Il est certain que par places l'outrage au bon sens et à la politesse s'y montrait prodigieux. Le public se tenait les côtes et s'égosillait de gaîté. Et les auteurs étaient là, les yeux aigus de colère et il y avait parmi eux des barbes blanches… Et on se

poussait les coudes : « C'était le monde renversé ». On parlait d'envoyer tout cela au Musée de Charenton : ces tricotages disparates, ces pointillés à faire croire que certains tableaux avaient été oubliés sous des perchoirs de basse-cour.

Il y avait là, il est vrai, des architectures secouées et des arcs-en-ciel immodérés faisant pont sur de fabuleuses arches de Noé où vous ruminiez vos rêves préhistoriques, vaches apocalyptiques aux trompes d'éléphant, chevaux fossiles ignorés de Cuvier qui eût d'ailleurs cherché en vain à quoi comparer vos anatomies fantaisistes ! Cependant les Indépendants noblement courroucés, mais non découragés, se retirèrent dans leur souterrain, préparant de nouveaux combats.

XI

Agglomération mais non cohésion autour d'un chef.

Sur ces entrefaites Édouard Manet était apparu au salon des refusés de 1864. Il avait alors trente et un ans. Quelques mois après, il réunissait un ensemble de ses toiles au boulevard des Italiens ; la plupart inspirées des Espagnols, de Goya sur-

tout, étaient brossées avec cette audace qui ignore la difficulté ; plus inattendues que neuves. Elles répondaient par leur caractère sommaire et barbare, nous venons de le voir, au besoin du moment ce qui les faisait grosses de conséquences.

Je dois dire que quelques-uns de ces tableaux témoignent d'un certain flair de gourmet et notre Muse elle-même marqua, de son bon crayon, des croix au catalogue, approuvant deux ou trois natures mortes ; puis un *Page tenant une épée,* et un *Toréador mort* qu'elle avait d'ailleurs vu chez un maître espagnol.

Mais en général, ces toiles n'apportaient que l'indication de ce qui apparaît de l'instantanéité, l'éclair superficiel et rapide assez brutalement inscrit. Rien de recueilli, une sorte de jactance inconsciente sans doute, qui éveillait l'attention des yeux sans toucher l'âme ; un sans-façon cavalier, mais opportun et qui cravachait bien des indolences. Cependant on se tromperait si l'on se figurait, dans Manet, un homme grossier.

Il m'est resté, au contraire, dans le souvenir avec l'apparence d'un gentleman correct et bien élevé. Sa tête fine et fraîche, la barbe et les cheveux ardents, l'œil bien enchassé sous l'arcade saillante d'un sourcil à peine teinté de bistre ; le nez qui s'affûtait vers le bout, la bouche fleurie,

réalisaient plutôt la physionomie d'un coloriste fureteur de vérités, que celle d'un improvisateur de spectacles à peine effleurés.

Son mode de prosélytisme, d'ailleurs, gardait une discrétion un peu railleuse, contrairement à la bruyante propagande de Courbet. Tel l'homme aux mains de qui les novateurs confièrent l'étendard de leur art hétérogène qu'ils baptisèrent du nom d'*Impressionnisme*. Ce dérivé semble inutile. Cependant, sous prétexte de libéralisme, il allait donner carrière à bien des licences. Il proclama la suppression de toutes les lois gênantes et l'entière liberté du génie dans son indépendance absolue. Seulement il n'indiquait pas à quoi se reconnaît le génie.

Et qui ne la crie pas cette indépendance? Peut-être le génie lui-même ; il sait que, pour que la liberté soit féconde, elle doit rester fidèle observatrice des lois de la nature.

En supprimant les principales difficultés de l'art, l'impressionnisme s'attira les artistes impatients et les bons bourgeois les plus fermés à l'esthétique qui, voulant passer pour connaisseurs et, conscients de leur nullité, acclament surtout les choses où ils ne voient goutte.

L'impression est la source éternelle et l'Impressionnisme n'est qu'un torrent éventuel qui, dessé-

ché, ne laissera qu'une bien faible trace de son passage. Cependant, ce torrent fit alors tant de tapage que notre Muse étourdie et sentant qu'elle ne pourrait plus se faire entendre, après une dernière visite à ses fidèles, se sauva, car c'était dans les divers camps une telle confusion de doctrines, qu'elle se dit : « Quittons cette Babel ; nous reviendrons lorsque ces Français, ces enfants gâtés, se seront mis un peu d'accord sur le respect qu'ils me doivent ; en attendant allons voir ce qu'on fait dans certaines contrées qui travaillent à l'ombre et dans le silence... »

XII

Le moment était critique. Le départ de la Muse avait jeté le désarroi dans une partie de l'école française. Plus de critérium. C'était à qui crierait le plus fort, à qui renchérirait sur les extravagances. Ce fut la peinture claire, la peinture bleue, la peinture jaune, noire enfin. On peignit par taches, par plaques, par petits points, par bâtons et parfois même par l'absence de tout, car rien n'est plus sublime que le néant pour certains esprits.

On cria : « A bas le modelé ! » Tout ce qui était

dessiné était repoussé comme entaché de réaction, de vieux jeu, comme on disait.

Cependant, les esprits sages se contentaient de pousser des soupirs contre l'invasion de ce désordre. D'autres travaillaient sans y prendre garde ; ils faisaient comme la Muse ; ils attendaient, sur tous ces cerveaux brulés, une averse d'eau fraîche.

On était habitué aux railleries qui visent l'Institut, mais ce fut la première fois qu'on se moqua du Louvre comme d'un faux temple rétrograde.

En revanche, il n'y avait pas de trompettes assez sonores pour célébrer l'Impressionnisme. Tout était à démolir. Les plus grands maîtres passés, ignorant les frissons de la lumière, ne peignaient qu'au *jus de chique,* insoucieux des tressaillements de la vie.

La composition fut renversée du haut en bas.

Ce n'était plus l'art sommaire et brutal de Manet. Tout en acceptant sa bannière, on ne lui ressemblait plus que vaguement. On retomba dans les mièvreries contre lesquelles sa sauvagerie avait protesté. Seulement elles suivirent une autre direction, celle de la lumière exclusive de tout le reste. On la poursuivit dans l'alchimie. Corot s'était contenté de la refléter dans ses prunelles et dans son cœur.

On ne regarda plus le soleil, mais son spectre

à travers un prisme, immense bouchon de carafe qui irisa toute la nature.

On supprima toute forme pour que la lumière, se suffisant à elle-même, n'eût plus rien à éclairer.

Ailleurs on voyait des paysages livides exhalant la fièvre et de vagues relents d'hôpital comme les strophes de ce pauvre Verlaine. Et les sages faisaient des gestes consternés appelant la Muse, leur chère Muse perdue...

Cependant, il fallait en convenir, quelques impressionnistes ne manquaient pas de charme. Je me rappelle des irradiations de féeries où les couleurs semblent des pierreries, des éclats de lumière électrique, jetées au hasard, par touches pareilles, des verdures réalisant ces arbres d'émeraude chers aux poètes, dont le souvenir exaltait les cerveaux dans une obsession semblable à celle qui entraînait le public aux portes de cette fameuse *salle des illusions* où l'on s'écrasait à l'exposition de 1900.

Tous les artistes sont sensibles aux miracles de la lumière électrique irradiant dans la magie des couleurs, mais pourquoi tenter dans les tableaux ces effets sortant de nos moyens où ils seraient inutiles et que nous n'avons pas à regretter.

O Loïe Fuller ! vestale palpitante dans la flamme du foyer sacré ; sylphide chamarrée de saphirs et de rubis ; immense papillon au fabuleux éblouis-

sement ; tu nous as fait pousser des cris d'enfants ravis et pourtant tu n'as rien de commun avec notre art aux harmonies plus recueillies, plus profondes aussi, plus intenses en beauté. Hélas ! aucun miracle de coloris ne peut compenser l'abandon de la forme.

« Aussi, clamaient les bons esprits, voilà que notre Muse nous quitte. Elle fuit notre fin de siècle et nous l'invoquons en vain ! Ah ! gémissaient-ils, c'est que le dévergondage est une des maladies de la fin de ce grand XIXe siècle dont bien des faces restent troubles sous tant de lumières découvertes par son génie. On dirait que son goût défaillant, humilié à côté de ce génie même, et comme pour s'en distraire, s'amuse, ainsi que sous l'Empire, à s'étourdir dans de pernicieuses frivolités. C'est que la science purement matérialiste trouble plus les artistes qu'elle ne les éclaire. Que de peintres prennent l'étrangeté pour l'originalité ! Que de poètes aux facultés sensitives très affinées, trouvant le vide au fond de ce matérialisme, se livrent au lyrisme d'un piétisme superstitieux et sensuel qui, dans un rythme béquillard, chante l'amertume de leurs plaies !...

. . . .

Et moi aussi, lecteur, je me sentais triste et découragé.

J'avais perdu de vue tous les fertiles éléments de vie qui nous entourent. Je me laissais aller aux lamentations contre le désordre et les menées mercantiles abâtardissant l'art..., contre toute cette réclame qui avait fait fuir notre chère Muse... et je l'invoquais, cette chère Muse, et je désespérais lorsque...

. . . .

XIII

Retour de la muse pour saluer le XXe siècle.

... et je désespérais, lorsque; toc! toc! quelqu'un frappe à ma porté. J'ouvre ; c'était l'immortelle dame Impression qui me faisait l'insigne honneur de répondre une seconde fois à mon appel. Je reculai ébloui. Elle était adorable dans son éternelle jeunesse et son inaltérable beauté. Dans le même souffle d'aurore semblaient trembler les harmonieux plis de son peplum léger. Aucun atour artificiel. Seulement je remarquai, sur son front, au lieu d'une simple couronne de feuillage, une exquise guirlande d'orchidées ondulant autour de sa tête divine, librement mêlée aux tresses d'or.

Cela lui donnait je ne sais quoi de moderne qui l'eût rajeunie si elle en avait eu besoin.

Ravi et confus, je m'empressais de chercher le fauteuil qui fût le moins indigne de lui être présenté ; mais elle s'était déjà assise sur la première chaise rencontrée.

Pendant que je balbutiais des excuses, prosterné en adorateur, elle me jeta un regard magnanime dont je sentis le rayonnement m'envelopper tout entier, et, elle commença aussitôt sans préambule : « Parle, me voici ! » Et comme je restais interdit et sans parole... elle continua : « Il me semble que tu étais en train d'écrire ? — Oh ! noble Muse, implorai-je, oui j'écrivais et vous me le pardonnerez vous qui avez écouté avec indulgence le violon de M. Ingres ! Je vous prie d'ailleurs de tenir compte d'une circonstance atténuante ; j'écrivais votre éloge. — Veux-tu m'en lire quelques pages ? — Très volontiers ! »

Je commençai d'une voix tremblante, puis je m'animai... Mais je ne tardai pas à surprendre, sur son exquis visage, des signes d'une distraction évidente, son regard me faisant l'injure de regarder mes chevalets où dormaient mes toiles. J'en éprouvais une refroidissante inquiétude, et lorque j'eus fini mon chapitre : elle fit simplement : « Oui ! »

J'en avais espéré davantage et, un peu déconcerté, je murmurai : « Peut-on savoir votre ?...
— Eh bien, cher maître ! (« cher maître », aurais-je été solennel, mon Dieu !) tu perds un temps précieux ! » Tout aimable que fût cette réponse, elle me fit rougir non de modestie... mais... Je n'eus pas le temps de finir ma pensée... Elle continuait : « Oui, précieux... (merci !) mais tes raisonnements sont sages et vains. Pourquoi dans ce long discours sur l'Impressionnisme, t'échauffer ainsi à propos d'une évolution que tu constates sinon excellente, du moins opportune. L'art ne périra pas pour quelques excès passagers. Le temps, ce vieil éplucheur, mettra au panier ce qui ne vaut pas la peine d'être regardé et gardé. Combien j'en ai vues de ces prétendues révolutions en art, où les efforts, les agissements personnels qui font tant de bruit, modifient si peu son entraînement sur la pente des siècles.

« Souvent l'artiste révolté ne regarde plus qu'un seul élément, qu'un seul attribut inscrit sur son drapeau, néglige tout le reste et se perd.

« On croyait apporter la lumière, le moindre zéphir l'a éteinte.

« On croyait apporter de généreux matériaux à la forge et on n'y avait mis qu'un peu de paille et le tout s'échappait en fumée après une courte flambée.

« En ai-je vus de ces avortons à la suite d'un astre plus ou moins authentique, entraînés en queue de comète, à l'état gazeux !

« L'art est multiple. Il y a mille façons d'interpréter des lois immuables qu'il n'a pas le droit de transgresser. C'est dans les limites de leur élasticité qu'il peut évoluer en liberté. Le champ est assez vaste pour donner carrière à tous les tempéraments.

« — Mais, interrompis-je, noble Muse, qui nous apprendra ces lois immuables et à la fois si commodes ? Les hommes de génie qui les pénètrent n'ont guère le temps ni la volonté de les enseigner ?

« — C'est pourquoi, répondit la Muse, vous devez tous, artistes, les rechercher vous-mêmes. L'expérience des autres ne sert guère à grand'-chose ici, faute de juste adaptation au tempérament de chacun.

« D'ailleurs la nature ne se donne qu'à ceux qui sont assez forts pour la dompter.

« Les génies sont la gloire des écoles et les délices de nos yeux, et pourtant leur trop grande influence a amené plus de décadence que de progrès. Celui qui vient après eux ne les continue qu'à la condition de recommencer leurs efforts et leurs recherches, tout en s'éclairant à leur lumière.

C'est ainsi qu'il grandit dans le sens de sa propre originalité.

« L'art sans cesse se modifie, acquiert plus ou moins d'habileté, se transforme même, exalte ou tempère son éclat ; mais progresse-t-il véritablement ?

« Tout tient au don que l'artiste a reçu d'Apollon et à l'usage qu'il en fait. Un peintre de génie, même de la plus mauvaise époque, a plus de droits à l'admiration et à l'amour, que le plus sage élève de la plus brillante, si celui-ci en manque. Un artiste ne comptera dans l'histoire que pour ce qu'il y aura apporté de soi-même.

« — Mais, dis-je, chère immortelle, vous qui avez parcouru les siècles, avez-vous vu souvent ce génie être le plus apprécié et le plus heureux durant son existence ?

« — Mon Dieu, reprit la Muse, cela dépend de ce que tu appelles succès et bonheur ? Certes, la médiocrité intelligente et habile est la meilleure condition pour éviter les orages et arriver à une confortable situation et même aux honneurs. La Providence a voulu cela, parce que la médiocrité forme la moyenne, c'est-à-dire l'immense majorité et elle a trouvé juste de lui laisser le bonheur plus facile. Ce bonheur d'ailleurs ne peut être profond ; tandis qu'elle laisse au génie la plus intense

des joies, celle de la création et des divins tressaillements qui l'accompagnent.

« D'ailleurs le génie est irrésistible à ses débuts, lorsqu'il s'impose aux acclamations du public qu'il surprend et, chez qui il provoque d'abord la satisfaction généreuse d'un juste désintéressement.

« Mais si c'est avec plaisir que ce dernier applaudit aux débuts de toute gloire, il se reprend et se tourne contre elle, lorsqu'elle s'élève trop. Cette satisfaction généreuse se change alors en humiliation. C'est pourquoi les personnalités tout à fait supérieures rencontrent toujours des moments amers, si elles doutent d'elles-mêmes.

« Les forts, conscients de leur force, y puisent au contraire, d'âpres encouragements. Mais même dans ce dernier cas, une très longue vieillesse donne seule la gloire respectée de tous. Car l'envie est lente à user ses dents.

D'ailleurs tout homme favorisé du ciel, doit se faire pardonner ce privilège. Si l'injustice le stimule, qu'il s'en venge par un surcroît d'énergie dans ses productions, très bien ! Mais pourquoi s'échauffer la bile ? A quoi bon les plaintes ? Que sa bonté reste aimable ! Surtout que son attitude ne semble pas un reproche envers ceux qui, quoique moins doués par la nature, sont pourtant plus choyés par le monde.

« La lutte triplera ses forces. C'est sous ses coups d'éperon qu'il franchira les obstacles et que son âme torrentielle entraînera dans le courant les vains cailloux des barrages. Crois-tu que les huées des aveugles trompés par une clairvoyance intéressée, puissent enlever grand'chose à l'allégresse incomparable de se sentir, sur les ailes de l'inspiration, emporté irrésistiblement dans son rêve généreux.

« Mais, ajouta la Muse, il me semble que nous sommes loin de l'impressionnisme qui paraissait être l'objet de cette improvisation. Revenons à notre point de départ.

« Puisque la destinée de l'art est de se modifier sans cesse, l'engouement de la nouveauté n'est que trop naturel... Il peut même y avoir dans l'imprévu des étrangetés qui ne sont pas à dédaigner. C'est ce qui excuse certaines erreurs impressionnistes. Certes le jour où je t'ai rencontré à leur première manifestation, c'était parfois insensé...

« Mais les fous attirent les yeux des sages sur des choses que ces derniers n'auraient pas vues et dont ils tirent parti. Tiens, cette guirlande d'orchidées pour laquelle tu viens de me faire compliment, sais-tu qui me l'a envoyée ? Cherche... Tu donnes ta langue aux chiens... Eh bien ! c'est ce lutin de Caprice, mon petit cousin...

« — Je vous croyais brouillés à jamais !

« — A jamais ! Il ne faut pas prononcer ce mot désespérant ! Certes nos rapports ont été mille fois tendus et plus qu'orageux. Je pense beaucoup de mal de ce brouillon... Mais il est parfois gentil... mauvaise tête bon cœur !

Il fait aussi grand tapage ; mais il ne bat pas la grosse caisse pour le profit de son escarcelle.

« Il est vrai qu'il se moque un peu de tout ; de lui-même et principalement des nombreux bons bourgeois qui, conscients de la banalité de leur propre goût, font profession de lui faire la cour, pour paraître malins et du dernier bateau !... Mais il a aussi des beaux élans de sincérité. Il fait contrepoids aux innombrables gens qui aiment la banalité. Il y aura toujours une opinion publique entre les deux courants, la vraie. Les fous ont du bon ! »

J'étais consterné d'entendre une Muse si familière en son langage et si tolérante.

Elle continuait : « Les contemporains se jugent mal ; et la justice se fait plus tard, sans empêcher les oscillations du goût de continuer. Aujourd'hui on aime mieux ceci, demain on préfèrera cela... les anciens ne sont pas exempts de la mode. C'est que mon étrange et gentil cousin est immortel comme moi, et qu'il fait et fera toujours le désespoir et aussi l'amusement de l'Olympe.

« Et puis que d'indisciplinés finissent par se ranger ! Que de fois, par les siècles, on a cru que je mettais du vin dans mon eau lorsque c'était le Caprice qui mettait de l'eau dans son vin !

« Les chefs-d'œuvre, lorsque les passions publiques qui les ont vus naître s'apaisent, portent tous leur marque indiscutable et trouvent consécration.

« Je me souviens que les connaisseurs d'Amsterdam fêtaient des porcelainiers comme Van Mieris et Van der Werf, tandis qu'on vendait, par autorité de justice, les meubles, les bibelots et les tableaux de Rembrandt abandonné de tous et que je consolais en lui inspirant ses derniers et plus beaux chefs-d'œuvre.

« Eh bien ! Rembrandt n'en est pas moins l'immense Rembrandt.

« — Ai-je été trop sévère, ô Muse ?

« — Non, je le suis davantage pour le manque de forme, le principal vice d'aujourd'hui. Tout doit commencer en art pour revêtir une forme. Là, où elle est absente, il n'y a rien !

« Je veux aussi appuyer sur un conseil très utile et que tu feras bien de répéter aux jeunes artistes ; c'est de bien établir la base de l'œuvre qu'ils projettent. Les plus beaux rêves, sans cette précaution, s'en iraient en fumée de cigarette. Qu'ils étudient

tout ce qui, de près ou de loin, touche à leur art. Qu'ils ne craignent rien de la vraie science et de la méthode qui en découle. Elle ne donne pas le génie, mais elle peut le servir puissamment en lui apportant, avec plus de facilité et moins de peine, une plus grande ressource de moyens. Léonard de Vinci dont j'ai pénétré l'âme idéale, ne craignait pas de pencher la tête vers les études exactes. Cela ne l'a pas empêché de créer ce chef-d'œuvre de sentiment, ce divin sourire de *Sainte Anne* qui éclaire encore le Louvre et semble illuminer l'art tout entier.

« On ne travaille jamais trop lorsqu'on ne se surmène pas, on ne sait jamais assez lorsqu'on sait bien ; mais on a tort de s'acharner à se creuser la tête dans le vide : les efforts alors ne font qu'aboutir à la fatigue et à l'impuissance. Donnez à votre œuvre toute votre sincérité ; ne lui donnez pas trop d'importance. J'ai vu, dans tous les temps, des artistes créer leur chef-d'œuvre au moment où ils s'y attendaient le moins et même, lorsqu'ils étaient peu satisfaits de la matière qu'ils traitaient. J'en ai vu d'autres qui s'écroulaient en croyant tenir ce chef-d'œuvre. Ils attachaient un prix énorme au sujet qui les occupait et à leur inspiration. Ils croyaient avoir trouvé des merveilles et en étaient jaloux au point de se figurer qu'un mauvais génie les poursuivait, cherchant à

les leur dérober. Et je les voyais errer çà et là, effarés comme s'ils eussent porté la boule du monde, dans la crainte de la voir tomber et éclater en morceaux...

« ... Que peut-on produire en cette situation ?

« Ce qui est plus rare encore que le savoir modeste, c'est le demi-savoir qui ne soit pas prétentieux.

« Mais pourquoi désespérer ? Rappelle-toi l'Exposition universelle de 1900, celle des Beaux-Arts dont on ne s'est guère occupé au milieu du tapage étourdissant de mille *attractions* ambiantes.

« Jamais la France, l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, l'Italie et surtout l'Amérique, n'ont déployé un aussi grand nombre de talents divers.

« Tu crains l'anarchie ?

« Elle serait possible et non seulement en art ; car le mal que tu redoutes est général et menacerait tout, si l'insouciance des uns et la cupidité des autres tuaient complètement l'amour fraternel.

« Quand la masse aveugle s'organise et se laisse conduire par l'ambition, lorsque la masse éclairée et pensante s'abandonne par indifférence ; alors si des syndicats mercantiles et occultes allaient tyranniser toute tentative personnelle ; si la vérité se voyait repoussée et emmurée dans son puits comme dangereuse, si la liberté avait plus à craindre que

la licence, si l'insulte était plus tolérée que la critique mesurée et juste ; si l'égoïsme, enfin, remplaçait l'enthousiasme désintéressé ; alors on arriverait vite aux catastrophes ; surtout dans un temps ou tout court d'un galop effréné, et où l'on voit les locomobiles, plus rapides que la foudre, se culbuter et s'écraser.

« Je comprends que les faibles mortels s'en effraient. Hélas ! on croirait que la force fatale de le nature en est à la fermentation de ce qui arrive et à la décomposition de ce qui est arrivé.

« Mais l'Amour, la source de vie, ne peut périr !

« Le moment est critique, continua la Muse, mais j'en ai vu de pires et c'est toujours l'Amour qui reste vainqueur.

« Au moment où les hommes semblent s'affaisser et manquer d'idéal et de fierté, regarde, les femmes se lèvent ! Elles se sentent en réserve des trésors dont il ne leur a pas été donné de tirer parti. Le rôle de la femme n'aura jamais été plus nécessaire et ce rôle c'est l'Amour ajoutant je ne sais quel prolongement de tendresse et d'idéal à la science elle-même, lui laissant toute son évidence lumineuse en combattant son étroit positivisme ; et c'est aussi pour le sentiment de l'art, mille perles exquises et nouvelles, mille extases maternelles et enfantines equ l'homme ne peut essayer

sans fadeur et où elle conserve le caractère et l'énergie.

« Le xxe siècle sera le siècle de la vraie union et de l'équitable association de l'homme et de la femme ».

Alors la belle Muse se leva, puis, très droite, le coude haut, d'une torsion de son divin poignet, elle me serra la main.

Elle allait me quitter, lorsque devinant un sourire de surprise qui errait sur mes lèvres, elle dit :

« Tu trouves sans doute la façon dont je te quitte bien « nouveau-jeu ». Depuis les temps les plus reculés, j'adopte, de chaque époque, les usages que je trouve bons.

« Ce mode de salutation vaut mieux que les chatteries de pavane des jours où la compagne de l'homme était considérée et se considérait elle-même comme une idole d'agrément et de frivolité.

« Il signifie franchise, fermeté d'affection et dignité ».

. . . .

Et, profondément ému, je m'inclinai. Je lui pris les deux mains que je pressai de mes lèvres. Je les sentis frémir dans un tressaillement qui n'était pas seulement celui de l'enthousiasme sacré de l'art, mais en même temps, celui de la charité et de la tendresse de la femme dont le rayon-

nant symbole est le soleil de la vie. Je les retins longtemps, patientes, dans un rêve sans fond où plongeait ma pensée ; puis je les sentis comme se fondre d'elles-mêmes ; et je relevai la tête.

La Muse avait disparu.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES LOIS ESSENTIELLES

DEUXIÈME PARTIE

LES MOYENS ET LE BUT

TROISIÈME PARTIE

LE BEAU ET LA DIVINE COMÉDIE DES ARTS ENTRE EUX

L'ODYSSÉE DE LA MUSE

CONTE HISTORIQUE

Chartres. — Imprimerie Durand, rue Fulbert.